



**UNIVERSIDAD  
DE ANTIOQUIA**

**Facultad de Artes**

**LOS RITMOS DE MERENGUE Y EL PORRO A TRAVES DEL ANALISIS DE LAS  
OBRAS “ALEGRIA Y ATLANTICO”**

**Integrantes**

**Juan Camilo Correa Jiménez**

**Wilmar Sánchez Salazar**

**Asesores**

**Magister Luz Angélica Romero Meza**

**Magister Luis Fernando Prioló**

**Trabajo de grado para optar el título de Licenciado en Música**

**Universidad de Antioquia**

**Facultad de Artes**

**Departamento de Música**

**Medellín**

**2022**

---

**Cita**

(Correa Jimenez & Sanchez Salazar, 2022)

---

**Referencia**

Correa Jiménez, J. C., & Sánchez Salazar, W. (2022). *Los ritmos del merengue de merengue y el porro a través del análisis de las obras “Alegría y Atlántico”* [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

**Estilo APA 7 (2020)**



## **AGRADECIMIENTOS**

A nuestros tutores la Maestra Luz Angelica Romero y el Maestro Fernando Priolo. Sin ustedes, sus virtudes, su paciencia y constancia este trabajo no lo hubiésemos concluido. Sus consejos fueron siempre útiles cuando no hallábamos las ideas para escribir lo que hoy hemos logrado. Ustedes formaron parte importante de esta historia, con sus aportes profesionales que los caracterizan. Muchas gracias por sus múltiples palabras de aliento, cuando más las necesitamos; por estar allí cuando las horas de trabajo se hacían confusas. Gracias por sus orientaciones.

A los docentes que intervinieron en este proceso de aprendizaje, sus palabras fueron sabias, sus conocimientos rigurosos y precisos. Gracias por su paciencia, por compartir sus conocimientos de manera profesional e invaluable, por su dedicación perseverancia y tolerancia. Donde quiera que vayamos, los llevaremos en nuestro transitar profesional.

A nuestras familias, que han sido siempre el motor que impulsa nuestros sueños y esperanzas, quienes estuvieron siempre ahí en los días y noches más difíciles durante tantas horas de estudio. Hoy cuando concluimos nuestros estudios, les dedicamos a ustedes este logro, como una meta más conquistada. Gracias por estar a nuestro lado en este momento tan importante, por ser quienes son y por creer en Nosotros.

A nuestros compañeros y colegas, con los cuales hoy culminamos esta maravillosa aventura. Hoy nos toca cerrar un capítulo maravilloso en esta historia de vida. Gracias por estar en las horas más difíciles y por compartir momentos y tiempo de estudio.

## Tabla de contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>6</b>
<b>Planteamiento del problema .....</b>	<b>8</b>
<b>Justificación .....</b>	<b>10</b>
<b>Objetivo general .....</b>	<b>13</b>
<b>Objetivos específicos .....</b>	<b>13</b>
<b>Referentes teóricos .....</b>	<b>14</b>
<b>Antecedentes teóricos.....</b>	<b>20</b>
<b>Marco teórico .....</b>	<b>26</b>
<b>Marco conceptual.....</b>	<b>38</b>
<b>Marco legal .....</b>	<b>45</b>
<b>Metodología .....</b>	<b>47</b>
<b>Análisis musical “Atlántico” .....</b>	<b>48</b>
<b>Análisis musical “alegría” .....</b>	<b>51</b>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>53</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>54</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>56</b>

## **RESUMEN**

El presente trabajo es el respaldo teórico de una puesta en escena cuyo objetivo fundamental es señalar algunas de las características musicales de los ritmos de merengue y porro, para así identificar componentes de construcción melódica y reconocer los elementos relevantes que hacen referencia a la articulación, fraseo musical, arpeggios, escalas y estructura armónica, para dejarse como herramientas que ayuden a facilitar la interpretación de ambos géneros como también para el abordaje de la improvisación en ellos. Entendemos estos géneros como importantes en el ámbito de las músicas populares justo porque el merengue es un ritmo representativo de la cultura dominicana que se extiende y cobra importancia en Latinoamérica durante los años 70' luego de que algunos de sus exponentes más famosos lo dieran a conocer. Por su lado, el origen popular del porro es innegable pues su surgimiento está estrechamente asociado a las fiestas que se celebraban en los pueblos al aire libre como forma de escape de la dura vida campesina y esclava y también como forma de crear un ritmo que pudieran sentir como propio.

Para tal efecto, nos apoyaremos en dos obras musicales para hacer un análisis musical conducente a encontrar dichos puntos de construcción y de interpretación, a saber, en primer lugar “Atlántico” que es un porro instrumental compuesto por Víctor Vargas, en segundo lugar, la canción “alegría” que es un merengue dominicano en la versión de Toño Rosario.

Palabras claves

Merengue, porro, estilo, fraseo musical, articulación.

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo tiene por objeto realizar una pequeña contribución como material de apoyo para quienes deseen adentrarse más en los conocimientos del merengue y el porro como dos géneros en los que hemos encontrado elementos melódicos para la interpretación del saxofón y del clarinete. Es una apuesta por proliferar la escucha y la interpretación de estos ritmos populares y traerlos al mundo de la academia, puesto que consideramos que, si bien es un ámbito que ya se tiene presente en la formación de músicos profesionales, aún se puede seguir explorando mucho más en ellos con el afán de fortalecer su conocimiento para darle cada vez un sentido más completo a su interpretación.

Como se verá en lo sucesivo, observamos que en los medios de difusión musical que existen en la actualidad los ritmos que circulan con mayor frecuencia no son justamente aquellos a los que quisieramos apuntar en este trabajo, a saber, el merengue y el porro. De modo que deseamos, de alguna forma, resaltar estos dos géneros musicales populares y darles la importancia y el reconocimiento que se merecen por ser justamente en ellos donde los instrumentos del saxofón y el clarinete cumplen un papel protagónico. Queremos entonces, traer al ámbito académico estos ritmos y detenernos en algunos elementos de su estructura que nos permitan darles a los futuros músicos bases para una interpretación mucho más consciente, mejorando con ello la forma tanto de interpretar como de comprender estos géneros. De esta forma, buscamos brindar algunas posibilidades técnicas de ejecución que poseen ambos instrumentos con relación a la diversidad musical con los géneros caribeños como el merengue y el porro, entendiendo también su similitud en la estructura armónica ayudándoles a alcanzar un alto nivel interpretativo.

De lo anterior se desprenden dos aspectos importantes con los que nos hemos visto enfrentados y de allí ha nacido justamente el interés por realizar este trabajo, a saber, por un lado, la práctica instrumental o estudio individual de temáticas como arpeggios, escalas y progresión armónica, que normalmente son abordados desde la monotonía y la falta de interés por parte de los estudiantes. Por otro lado, el alumno carece, en algunas ocasiones, de herramientas funcionales que le permitan diferenciar y usar en su interpretación, los conceptos teóricos de lectura y escritura aprendidos durante su proceso de formación académica musical.

Este trabajo que irá acompañado de un performance o puesta en escena tipo concierto didáctico, con el fin de comprender un poco más a fondo los rasgos históricos y contextuales en los que ambos géneros han surgido por cuanto que consideramos que la música no puede ser entendida al margen de la relación con la cultura en medio de la cual surge. A su vez, se busca desarrollar algunas herramientas interpretativas sobre el merengue y el porro como géneros musicales caribeños de frecuente uso y ejecución entre los músicos de diferentes épocas, especialmente por parte de los jóvenes intérpretes de la actualidad. Dichas herramientas ayudarán a la correcta interpretación del saxofón y el clarinete, aplicando ciertos parámetros que permitirán una buena ejecución, entre ellos: el sonido, los fraseos, las articulaciones del instrumento. Allí podemos aprender a diferenciar cada género en sus aspectos característicos de utilización y construcción armónica y el empleo de los conceptos básicos de arpeggios y escalas, como herramientas para la interpretación y que de igual forma se utilizan en la improvisación, pese a que no es algo en lo que nos vamos a detener en este trabajo.

De modo que lo más importante es identificar componentes de construcción melódica y reconocer los elementos relevantes en la interpretación que poseen el ritmo de merengue y el ritmo de porro. En ese sentido la estructura que buscamos seguir es partir de un análisis musical de las obras “Atlántico” y “alegría”, un porro y un merengue respectivamente, para determinar los elementos encontrados, que hacen referencia a la articulación, fraseo musical, arpeggios, escalas y estructura armónica, para facilitar la interpretación. Y finalmente, elaboraremos una serie de ejercicios y/o patrones rítmicos melódicos que sirvan como herramienta funcional para abordar amigablemente el estudio de los arpeggios y escalas.

## **PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA**

En nuestro camino profesional nos hemos encontrado con algunas carencias entre los jóvenes instrumentistas, en cuanto a la adquisición de herramientas importantes de interpretación. Esto puede deberse a varios factores que consideramos importante mencionar.

En primer lugar, el hecho que dentro de la formación profesional que brindan las universidades es relativamente reciente el abordaje de las músicas populares y el reconocimiento de estas mismas como esenciales para la formación de los músicos. No decimos con ello que exista un desprecio de las músicas populares, pero sí destacamos el hecho de que existen falencias dentro del campo profesional que muchas veces se podrían mejorar si se contara con un mayor número de herramientas brindadas desde la academia que sirvan como fuente para mejorar la interpretación de diferentes ritmos y con ello incursionar en diferentes esferas laborales. Mencionamos este aspecto porque consideramos relevante comprender que el espacio de desarrollo laboral de los músicos no se restringe de forma exclusiva a la interpretación en orquestas sinfónicas, sino que, desde nuestra amplia experiencia y trayectoria, sabemos que la oferta tanto de nuestra ciudad como de nuestro país es incluso mucho más amplia en el ámbito de las músicas populares y es a esto a lo que le queremos apuntar.

En segundo lugar, observamos que en los medios de difusión musical que existen en la actualidad los ritmos que circulan con mayor frecuencia no son justamente aquellos a los que quisieramos apuntar en este trabajo, a saber, el merengue y el porro. De modo que deseamos, de alguna forma, resaltar estos dos géneros musicales populares y darles la importancia y el reconocimiento que se merecen por ser justamente en ellos donde los instrumentos del saxofón y el clarinete cumplen un papel protagónico. Queremos entonces, traer al ámbito académico estos ritmos y detenernos en algunos elementos de su estructura que nos permitan darles a los futuros músicos bases para una interpretación mucho más consciente, mejorando con ello la forma tanto de interpretar como de comprender estos géneros. De esta forma, buscamos brindar algunas posibilidades estilísticas que poseen ambos instrumentos con relación a la diversidad musical con los géneros caribeños como el merengue y el porro, entendiendo también su similitud en la estructura armónica ayudándoles a alcanzar un alto nivel interpretativo.

De lo anterior se desprenden dos aspectos importantes con los que nos hemos visto enfrentados y de allí ha nacido justamente el interés por realizar este trabajo, a saber, por un lado, la práctica instrumental o estudio individual de temáticas como arpeggios, escalas y progresión armónica, que normalmente son abordados desde la monotonía y la falta de interés por parte de los estudiantes. Por otro lado, el alumno carece, en algunas ocasiones, de herramientas funcionales que le permitan diferenciar y usar en su interpretación, los conceptos teóricos de lectura y escritura aprendidos durante su proceso de formación académica musical.

Lo expuesto, nos lleva a formular la siguiente pregunta problematizadora, la cual orientara este proyecto:

¿Cómo representar a través de una puesta en escena “tipo concierto didáctico”, las características musicales del ritmo de merengue y del ritmo de porro, para identificar componentes de construcción melódica y reconocer los elementos relevantes en la interpretación?

## JUSTIFICACIÓN

En primera instancia nos parece necesario señalar los motivos por los cuales hemos decidido seleccionar como ritmos caribeños para este trabajo el merengue y el porro. La razón es que justamente es en estos dos ritmos donde instrumentos como el clarinete y el saxofón cumplen un papel protagónico. Tal y como lo afirma Nayade Macea:

El merengue nació con carácter de melodía típicamente criolla, sobre el campo de batalla La Talanquera. Cuando las tropas dominicanas obligaron a retroceder la columna haitiana, el mulato Tomás Torres, abanderado del batallón, huyó sin justificación. Con la victoria de los dominicanos al caer la noche, los soldados cantaron una nueva melodía, un canto típico para burlar la conducta del abanderado fugitivo... (Macea, 2021, 14).

Es así como termina siendo un ritmo representativo de la cultura dominicana, pero que se extiende y se da a conocer en Latinoamérica durante los años 70' luego de que algunos de sus exponentes más famosos lo dieran a conocer.

En este punto es muy importante señalar que el saxofón no estuvo presente desde sus inicios en el merengue y que su introducción tuvo un momento y unas condiciones específicas que van a hacer que se vuelva no solo esencial en este género, sino que ya nunca más se vuelva a crear este tipo de música sin el saxofón, esto por considerar que el saxofón le gustaba más a la gente que el bombardino, que era el instrumento antes usado en el merengue.

No es hasta principios del siglo XX cuando el merengue típico se afianza y convierte al saxofón en el instrumento central para el desarrollo del merengue típico caribeño. Santiago de los Caballeros, la ciudad más grande del Cibao, fue el lugar donde este desarrollo se dio con mayor fuerza. Los grupos de barrio a veces sustituían el saxofón barítono por el saxofón alto, debido al alcance de su registro. Consecuentemente, los músicos empezaron a inclinarse más hacia el saxofón alto por su timbre y flexibilidad, así como la similitud del rango con el acordeón. (Macea, 2021, 18).

En lo que respecta al porro, el cual hemos escogido por el protagonismo que en él tiene el clarinete podemos afirmar, de acuerdo con la autora Amparo Lotero que: “Los dos principales estudiosos del porro en el departamento de Córdoba son los profesores William Fortich y

Guillermo Valencia Salgado (...). Para Valencia Salgado la raíz de esta forma musical habría que buscarla en las tonadas antiguas de la cultura africana, sobre todo del elemento *Yoruba*. El porro formaría parte de la cultura rastaficana en América, y sus antecedentes lejanos se remontarían a ritmos y danzas que en tierras americanas tienen sus orígenes en la santería (vudú en Cuba), y en el culto del ñañiguismo”. (Loreto, 1989, 39). De modo que, el origen popular del porro es innegable pues su surgimiento está estrechamente asociado a las fiestas que se celebraban en los pueblos al aire libre como forma de escape de la dura vida campesina y esclava y también como forma de crear un ritmo que pudieran sentir como propio.

Ahora bien, en algún punto del desarrollo del porro se empezaron a introducir algunos aires europeos que al mismo tiempo permitieron la introducción de instrumentos metálicos e instrumentos de madera tales como el clarinete: “Del enriquecimiento del porro, resultado de la acogida de los nuevos instrumentos, Valencia Salgado -citado por Amparo Lotero- dice: *cuando apareció la banda de viento la brillantez de los instrumentos, su alcance melódico, su riqueza armónica, desalojaron a aquellos grupos musicales de limitada interpretación melódica. El compositor palayero debió aprender a estructurar su música popular. No abandonó los viejos aires musicales. Los acogió, los arregló, y teniendo en cuenta la multiplicidad de los instrumentos de la banda, creó, por así decirlo, un nuevo porro con estructura dinámica a que llamó porro palitiao*”. (Loreto, 1989, 43).

Este concierto se realiza con el fin de comprender un poco más a fondo algunas herramientas interpretativas sobre el merengue y el porro como géneros musicales caribeños de frecuente uso y ejecución entre los músicos de diferentes épocas, especialmente por parte de los jóvenes intérpretes de la actualidad. Dichas herramientas ayudarán a la correcta interpretación del saxofón y el clarinete, aplicando ciertos parámetros que permitirán una buena ejecución, entre ellos: el sonido, los fraseos, las articulaciones del instrumento. Allí podemos aprender a diferenciar cada género en sus aspectos característicos de utilización y construcción armónica y el empleo de los conceptos básicos de arpeggios y escalas, así como lograr reconocer los puntos en común que poseen ambos géneros para su interpretación. Queremos en este punto anotar que ello mismo es también bastante útil como herramienta para la improvisación, pese a que no es algo en lo que nos vamos a detener en este trabajo.

El contenido de este concierto les servirá mucho a los jóvenes músicos que estén en el ambiente de la música bailable, en especial a aquellos que incursionen en el merengue y el porro, para que tengan suficiente información sobre el uso de las técnicas para tocar estos géneros.

Uno de los aspectos más importantes a tener en presente es complementar las estrategias de aprendizaje para los alumnos brindadas por el ámbito académico, en relación con el estudio de los arpegios y escalas, abordándolas desde una perspectiva más amigable y encontrando un uso importante en la ejecución e interpretación de estos dos géneros caribeños “el merengue y el porro”.

Este concierto se inscribe como trabajo de grado en la profesionalización Licenciatura en Música realizado por la Universidad de Antioquia en convenio con la Alcaldía de Medellín como concierto didáctico y aporte teórico aplicable a futuros alumnos de instrumento en saxofón y clarinete.

Nuestro objetivo es mostrar a través de una puesta en escena “tipo concierto didáctico”, características musicales del ritmo de merengue y del ritmo de porro, para identificar componentes de construcción melódica y reconocer los elementos relevantes en la interpretación

## **OBJETIVO GENERAL**

Representar a través de una puesta en escena “tipo concierto didáctico”, características musicales del ritmo de merengue y del ritmo de porro, para identificar componentes de construcción melódica y reconocer los elementos relevantes en la interpretación

## **OBJETIVOS ESPECÍFICOS**

- Hacer un análisis musical de una obra seleccionada de merengue dominicano y una obra en ritmo de porro.
- Definir los elementos encontrados en el análisis musical, que hacen referencia a la articulación, fraseo musical, arpeggios, escalas y estructura armónica, para facilitar la interpretación.
- Elaborar una serie de ejercicios y/o patrones rítmicos melódicos que sirvan como herramienta funcional para abordar amigablemente el estudio de los arpeggios y escalas.

## REFERENTES TEÓRICOS

En el marco del componente pedagógico de nuestra propuesta queremos apoyarnos en dos autores cuya concepción de la formación nos parece pertinente para el trabajo que seamos desarrollar. Por un lado, John Dewey y, por otro lado, Jerome Bruner.

Empezamos refiriéndonos a John Dewey. Nació en Burlington, 1859 y falleció en Nueva York, 1952. Fue un filósofo, pedagogo y psicólogo norteamericano. John Dewey nació en una ciudadela del "yankismo" de Nueva Inglaterra, en el seno de una familia de colonizadores de humilde origen, el mismo año en que apareció *Sobre el origen de las especies*, de Darwin. El "yankismo" y el darwinismo fueron los dos puntos iniciales de una actividad filosófica que, empezada en una época hoy arcaica, había de terminar en 1952, y de una filosofía cuyas repercusiones mundiales se dejan sentir aún en nuestros días.

De este autor nos interesa sobre todo su concepción sobre la experiencia como eje fundamental de la educación. Tal y como lo refiere Ruiz (2013), desde el punto de vista epistemológico, Dewey consideraba que los conceptos en los que se formulan las creencias son construcciones humanas meramente provisionales, pues tienen una función instrumental y están relacionadas con la acción y la adaptación al medio. También sustentaba una integración de acciones y afectos. Frente a la versión contemplativa del conocimiento clásico, sostiene la evidencia de una ciencia moderna experimentalista que trabaja con datos y que da lugar al descubrimiento de un mundo abierto y sin límites.

El principal concepto relacionado con su teoría del conocimiento y tal vez el más importante de su sistema filosófico es el de experiencia. Ésta abarca no sólo la conciencia sino también la ignorancia, el hábito, los aspectos desfavorables, inciertos, irracionales e incomprensivos del universo. La experiencia tampoco coincide con la subjetividad: todos los procesos implicados en el experimentar constituyen acciones o actitudes referidas a cuestiones que exceden tales procesos. Dewey sostenía una visión dinámica de la experiencia ya que constituía un asunto referido al intercambio de un ser vivo con su medio ambiente físico y social y no solamente un asunto de conocimiento. En este sentido, insistió en el carácter precario que presenta el mundo de la experiencia: la distribución azarosa de lo bueno y lo malo en el mundo evidenciaba el carácter incierto y precario de la experiencia. Esta precariedad de la experiencia conformaba la base de todas las perturbaciones de la vida y era condición de la realidad.

La experiencia también supone un esfuerzo por cambiar lo dado y en este sentido poseía una dimensión proyectiva, superando el presente inmediato. Está basada en conexiones o interacciones y continuidades, e implica de manera permanente procesos de reflexión e inferencia. Por ello para Dewey la experiencia y el pensamiento no constituyen términos opuestos ya que ambos se refuerzan mutuamente. El pensamiento y la razón constituían procedimientos intencionales para transformar un estado de indeterminación en uno armonioso y ordenado. La lógica adquiere así un valor instrumental y operativo y conforma una teoría de la búsqueda.

Consecuentemente, y como toda investigación parte de una situación problemática de incertidumbre, dicha situación constituye el primer momento de la búsqueda y permitiría elucidar una idea o solución. Un segundo momento estaría dado por el desarrollo de esta conjetura o sugerencia, mediante la razón (intelectualización del problema). El tercer momento sería el de experimentación en el cual se ensayarían diferentes hipótesis para probar la adecuación o no de la solución propuesta. El cuarto momento de la investigación estaría dado por la reelaboración intelectual de las hipótesis originales. El quinto supondría la verificación que puede dar lugar a diversos recorridos ulteriores. Dewey se mantuvo básicamente fiel a este esquema teórico sobre la investigación a lo largo de su vida, lo cual determinó las características de su obra. Es más, sostuvo que este proceder de la investigación debía aplicarse tanto al ámbito de la ciencia cuanto al del sentido común. Así, la idea central del activismo de Dewey suponía un estrecho contacto de la educación con la experiencia personal. Esta concepción dio lugar al llamado método del problema que expuso en 1910 (en su obra «How we think») y reelaboró sucintamente en la década de 1930 pero en que definitiva supuso una adaptación del método científico al proceso de aprendizaje, a través del método problema. Por ende, desde esta perspectiva, el método de enseñanza más adecuado sea el de la resolución de problemas.

De acuerdo con lo anterior, es de vital importancia no sólo el hecho de partir de la experiencia del estudiante, en este caso, podría ser partir de la relación que ya se tiene con la música, sino también verse enfrentado a situaciones que se deben resolver con una serie de herramientas dadas en la formación académica. Dicho de otro modo, nuestro proyecto se enmarca dentro de una concepción en la cual queremos brindar una serie de herramientas que le sirvan al estudiante para enfrentarse a una situación problemática, como bien podría ser la interpretación

y la improvisación de un género de música determinado, pero reconociendo, a su vez, que el estudiante ya cuenta con un cierto conocimiento y un manejo de estructuras y conceptos musicales que lo que le va a permitir es una reestructuración de su conocimiento: “Según Dewey, la educación es una constante reorganización o reconstrucción de la experiencia. El objetivo de la educación se encontraría así en el propio proceso, por lo que estaría muy imbricada con el propio proceso de vivir. Esta reconstrucción se añade al significado de la experiencia y aumenta la habilidad para dirigir un curso subsiguiente de la experiencia. Esto supone involucrar a los procesos educativos en el ámbito de los procesos sociales, en el seno de la comunidad democrática”. (Ruiz, 2013: p 108). De modo que, las herramientas que buscamos proporcionar serán útiles en la medida en que los estudiantes logren incorporarlas a sus prácticas musicales profesionales como forma de mejorar su rol como intérpretes dándole sentido a su ejecución.

Nuestro segundo referente pedagógico es Jerome Bruner. Jerome Seymour Bruner nació en Nueva York, 1915 y muere allí mismo en 2016. Fue un psicólogo y pedagogo estadounidense. Ejerció su cátedra de Psicología Cognitiva en la Universidad de Harvard y, junto con George Miller, fundó el *Center for Cognitive Studies*, considerado el primer centro de psicología cognitiva. Jerome Bruner fue director de este centro, ubicado en la Universidad de Harvard, la misma en donde Burrhus Frederic Skinner impartía su teoría del aprendizaje operante. Posteriormente se trasladó a Inglaterra, donde dictaría clases en la Universidad de Oxford.

De su concepción pedagógica rescatamos para nuestro proyecto su teoría cognitiva del descubrimiento. De acuerdo con Camargo (2010): durante los años 60 y 70, Bruner asesoró a la *National Science Foundation* en la realización de proyectos curriculares de educación en ciencias para el sistema educativo estadounidense. Esta asesoría tuvo como resultado la formulación del enfoque de aprendizaje de las ciencias por descubrimiento. Bruner creía en aquel tiempo que el propósito de la educación debía ser el desarrollo intelectual y que el currículo científico debía favorecer el desarrollo de habilidades para la resolución de problemas, a través de la investigación y el descubrimiento (Wood, Bruner & Ross, 1976). En consecuencia, apoyó y aportó al desarrollo de formas de enseñar las ciencias en las que se incentivara a los estudiantes a utilizar su intuición, su imaginación y su creatividad para lidiar con situaciones científicamente problemáticas.

En correspondencia con su modelo de desarrollo conceptual, Bruner opinaba que el aprendizaje escolar debería ocurrir mediante razonamientos inductivos, partiendo de situaciones, casos o ejemplos específicos hasta llegar a los principios generales subyacentes. Para la época, esta propuesta representaba un viraje importante frente a una enseñanza científica que hasta el momento había estado centrada en la memorización de hechos y datos consignados en libros de texto. Se proponía en cambio centrar la atención en el proceso de construcción del conocimiento científico más que en los resultados de este. Los objetivos de la enseñanza pasaron de la transmisión de información a la creación de condiciones para el desarrollo de habilidades de indagación científica (Shymansky, Hedges & Woodworth, 1983). El cambio hacia un enfoque esencialmente activo caló rápidamente entre la comunidad educativa y comenzaron a surgir gran cantidad de propuestas didácticas afines. Es la época de la aparición del laboratorio escolar, concebido como el entorno más adecuado para el desarrollo del razonamiento inductivo, la forma lógica que está en la base del aprendizaje por casos, el aprendizaje por simulación o el aprendizaje por resolución de problemas, entre otros (Bredderman, 1983).

El paso al constructivismo en enseñanza de las ciencias, promovido por Bruner, significó también un cambio en el rol asignado a estudiantes y profesores en el proceso educativo. A fin de lograr su aprendizaje, el estudiante no puede simplemente sentarse a escuchar a su profesor, leer su libro de texto y responder preguntas. El enfoque constructivista supone que el aprendiz asuma el papel del científico, explore y observe la realidad, haga preguntas sobre la misma, experimente y resuelva problemas. Se espera que esta postura, activa frente a su propio aprendizaje, potencialice las capacidades creativas e inferenciales, promueva la autonomía y fomente el interés por la ciencia y sus procedimientos.

El profesor, por su parte, deja de ser el poseedor exclusivo del conocimiento para convertirse en el facilitador de un proceso de descubrimiento llevado a cabo por el estudiante, bajo su guía. Para Bruner y sus colegas (1976), el profesor debía cumplir las funciones de tutor de un proceso de construcción de conocimiento en el que se pretende ir más allá de las capacidades ya presentes en el estudiante. Se trata básicamente de la aplicación del concepto de andamiaje (scaffolding) que Bruner había propuesto para el proceso de desarrollo del lenguaje. En este caso, se convierte en un andamiaje conceptual en el que la interacción comunicativa entre el profesor y sus estudiantes permite el avance cognitivo de los segundos, sin trasladar nunca la responsabilidad del aprendizaje al primero.

Durante buena parte de los años 70, el trabajo de Bruner se concentró en la explicación de los procesos por medio de los cuales ocurre la transferencia comunicativa y la forma como los niños adquieren y usan su lengua materna. En este contexto, el autor propuso la existencia de un sistema de apoyo para la adquisición del lenguaje que consiste en un proceso de interacción comunicativa entre las personas adultas y el niño, el cual permite crear un mundo en el que el niño entra. Así, Bruner propone el concepto de “andamiaje”, como un proceso de transferencia de habilidades, en el que el adulto apoya al niño en el aprendizaje. Al principio el apoyo es grande y poco a poco va retirando su control sobre el proceso hasta que el niño logra el aprendizaje de “reclutador”, es decir, proveedor del elemento motivador para que el aprendizaje ocurra.

El profesor cumple el papel de simplificador de la tarea, de manera que el aprendizaje ocurra pausadamente sin salirse de los límites de las posibilidades de desarrollo de una capacidad en un momento dado. Otra función es la de focalizador de objetivos, a fin de que las actividades que se realicen tengan todas algún sentido para el aprendizaje que se desea lograr y se ignoren caminos distractores o inútiles. También es el resaltador de puntos clave, con el propósito de que el estudiante comience a discriminar entre los elementos relevantes y los elementos irrelevantes en la realización de una tarea, la resolución de un problema o la toma de decisiones, y, finalmente, es el que modela, es decir, provee de modelos para la realización de tareas, razonamientos, análisis, etc...

La perspectiva de aprendizaje por descubrimiento ha redundado en importantes y valiosos desarrollos para la pedagogía y la didáctica de las ciencias. Sin embargo, también ha recibido grandes críticas respecto de su eficacia real para el logro de aprendizajes verdaderamente significativos. El primer gran defecto que se le atribuye a este enfoque es que se ignora el hecho de que los estudiantes carecen de los conocimientos previos necesarios para poder construir las hipótesis o desarrollar las inferencias que se esperan de ellos. Así, se busca que el estudiante actúe como un científico a pesar de que no tiene ni la experiencia ni los conocimientos previos necesarios para hacerlo. El segundo defecto que se le imputa es que la noción de andamiaje conceptual posee claros vínculos teóricos con una perspectiva psicológica que toma muy en cuenta el papel de la interacción social en el proceso de aprendizaje.

Esta es otra de las afinidades entre el pensamiento de Bruner y la escuela socio constructivista soviética, en esta ocasión representada por Vygotsky, e ideas sobre el papel del lenguaje en el aprendizaje. se trata de una orientación demasiado activista e instrumentalista. Así, se espera que, manipulando objetos, reproduciendo experimentos o siguiendo las instrucciones de las guías de trabajo, el estudiante no solo desarrolle sus habilidades cognitivas operatorias, sino que le encuentre sentido y satisfacción personal al proceso.

Desde luego, estas críticas que se le pueden hacer al modelo de Bruner aplican mucho más en un contexto escolar, pero no para el caso de la formación universitaria que es, en última instancia, el tipo de público al que le apuntamos con nuestro proyecto. Es claro pues que sí contamos con los conocimientos previos en la formación musical de nuestros estudiantes, dado que no partimos de trabajar con personas que no dominen en absoluto ningún conocimiento musical. Nos interesa mucho esta propuesta por cuanto pone sobre la mesa el hecho de que el estudiante cumple un papel muy activo en el desarrollo de los conceptos y no es un mero receptor pasivo de la información.

Como tanto hemos insistido, el material que queremos dejar como resultado de este concierto didáctico servirá como herramienta de trabajo, lo cual implica que será el propio estudiante de música quien, al acercarse a los géneros de los que aquí nos ocupamos, los utilizará de forma tal que en ello ponga en juego también su propia creatividad e ingenio, descubriendo por su propia cuenta modos en los que evidencia su apropiación tanto de las herramientas brindadas como de su forma de relacionarse y comprender la música. Si bien es cierto que dada nuestra amplia experiencia interpretativa ello nos sitúa en un papel donde contamos con más elementos para dirigir el trabajo del estudiante, también es cierto que no nos paramos en la posición de ser los poseedores absolutos del conocimiento de la “correcta” o “verdadera” interpretación musical. Nuestro interés pasa también porque en medio del conversatorio que se genere en el espacio del concierto didáctico podamos compartir saberes y recibir retroalimentaciones que nos conduzcan a construcciones y reflexiones mucho más colectivas frente a la música.

## ANTECEDENTES TEÓRICOS

### Antecedentes Nacionales

En el año 2018 en la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, la alumna Karem Andrea Raquejo Domínguez, presenta un proyecto de grado llamado *“El saxofón en el merengue dominicano, análisis melódico, rítmico y armónico de tres jaleos en diferentes estilos de merengue. propuesta para la interpretación de los jaleos”*. Por medio de este proyecto se plantea una propuesta para la interpretación en el saxofón de distintos periodos de tiempo y estilos de merengue para su uso, difusión y aplicación. Los saxofonistas de esta época del merengue tenían un sonido claro y limpio con figuraciones entendibles. El merengue moderno suena derecho como le dirían los estudiosos de la música, es fluido, sin usar demasiada expresión, enfocándose principalmente en la digitación rápida del picado. El picado adquiere un carácter más fuerte convirtiéndose casi en un acento; se utiliza un picado simple, aunque por la rapidez y la dificultad de interpretación tenían como recurso hacer picado doble.

Vemos en esta propuesta algunos puntos interesantes que nos pueden ser útiles en la medida en que allí también se centran en la importancia de un instrumento como el saxofón en el merengue, destacando que su incursión en este género está íntimamente relacionada con el jazz y con una característica muy propia de este último, a saber, la improvisación: “Entonces se puede decir que la influencia Jazz fue muy importante a la hora de incorporar el saxofón al formato de orquesta donde se utilizó como en la agrupación de Luis Alberti, la Orquesta Maravilla de Puerto Plata, entre otras grandes agrupaciones de los años 30 y 40”. (Requejo, 2018, 23). El saxofón resulta, por tanto, esencial y se vuelve un sello muy del merengue al demostrar versatilidad melódica, permitiendo también un campo Amplio para la improvisación en él.

Podemos también, destacar la apuesta interpretativa basada en los ejercicios que allí se proponen para los mambos en el saxofón y para las articulaciones. Este trabajo contribuye a nuestro proyecto en los siguientes aspectos:

- Elementos para la interpretación del merengue.
- Referentes de articulación.

- Propuestas de ejercicios de arpeggios y escalas.

Por otro lado, en el año 2011, en la Universidad de Córdoba – Montería, hallamos un trabajo de grado de los alumnos Andrés Hamid Pacheco Tamayo y Rodin Domingo Caraballo Campo, llamado “*La improvisación en el bombardino a partir del repertorio tradicional de las bandas del departamento de Córdoba: estudio preliminar para una guía de aprendizaje*”. Este trabajo tiene como objetivo analizar las principales características de la improvisación realizada por intérpretes de bombardino, en los géneros porro y fandango, de las bandas tradicionales del departamento de Córdoba para la sistematización de elementos orientadores en el desarrollo de esta habilidad, donde la improvisación pone de manifiesto la pericia, habilidad y estilo de los intérpretes. Todo esto reconociendo que, si bien la improvisación requiere de un talento y creatividad innatos, esto no resulta suficiente para poder hacer un trabajo destacado en ese aspecto: “La habilidad de la improvisación en la formación musical, se fundamenta, principalmente en la competencia creativa y el talento natural del intérprete. Este concepto preestablecido de improvisación como actividad derivada, casi exclusivamente, de la imaginación o la intuición conduce a aplicaciones pedagógicas generales en el campo de la formación musical. Por lo anterior, se entiende, a la luz de Molina (2008), que improvisar es hablar musicalmente controlando el lenguaje y por tanto diremos que se sabe hablar música cuando se consigue acceder a la expresión de mensajes de mayor o menor complejidad. Sin embargo, es necesaria una sistemática aportación metodológica del funcionamiento interno del lenguaje musical ya que el desarrollo creativo no puede basarse exclusivamente en la intuición, la inspiración o el talento personal”. (Pacheco y Caraballo, 2011, 38).

Si reconocemos, junto con el autor de este texto, que el porro en la actualidad ha perdido gran parte de la popularidad nacional que en otro momento tuvo, parte de nuestro objetivo es revivificar la pasión y el respeto de las nuevas generaciones hacia estas músicas populares y por, su puesto, dar los elementos necesarios para una correcta interpretación que pasen por la comprensión del estilo musical y de su gran riqueza cultural. Se trata de dar un aporte al hecho de posicionar en el ámbito académico un género musical que es parte de nuestra idiosincrasia como país.

Lo anteriormente expuesto, contribuye a nuestro trabajo en los siguientes aspectos:

- Herramientas para un análisis más eficaz del estilo o género del porro.

- Identificar, los patrones rítmicos melódicos más utilizados en este tipo de música.

### **Antecedentes internacionales**

En tercer lugar, vamos a valorar el trabajo realizado por Cid Jurado (2006). Allí se lleva a cabo un análisis semiótico del merengue el cual se entiende mucho más como el producto de un proceso de mestizaje cultural musical en el que existen diferentes elementos de carácter semiótico que han contribuido no sólo al desarrollo de este género, sino que nos sirven también para poder analizarlo y comprenderlo en la descomposición de los diferentes elementos que lo configuran. Desde este punto de vista, podemos ver este género como el entramado de un significado que nos sirve tanto para conocer la memoria histórica de un pueblo como para transmitirla generando, a su vez, nuevas formas de transmitir dicha memoria. Es así que el autor destaca que: “El merengue es uno de los tantos ritmos que derivan del intenso proceso de mestizaje que se produce en América, entendida como un espacio de contacto entre distintas culturas. Sus protagonistas se expresan como individuos, sujetos sociales y construyen un colorido y singular mosaico que resulta análogo a las poblaciones que habitan en esta región del planeta (...)” (Cid, 2006). Se piensa, por tanto, en la necesidad de volver sobre la tradición musical no sólo con el objetivo de reconocer en ella los elementos que la configuraron desde su inicio, sino sobre todo con el afán de recuperar y mantener viva la memoria colectiva que le permita a los pueblos pensarse en el presente o, lo que es lo mismo, pensar un género como el merengue hoy en día.

De esta manera, este trabajo contribuye a nuestro proyecto en los siguientes aspectos:

- Brinda herramientas que orientan el análisis del estilo o género del merengue.
- Identificar, algunas formas y maneras de interpretar este tipo de música.

Finalmente, volvemos también sobre el trabajo realizado por Díaz (2006) en el que señala que el Merengue dominicano tiene como una de sus características más notables, la capacidad de asimilación; su penetración gradual hacia varios grupos sociales, zonas geográficas y elementos creativos, es una muestra de fortaleza cultural. Algunas de las fusiones musicales que se reconocen en el merengue, han incidido directamente en su trascendencia exterior al área cultural dominicana; sus transmutaciones, de lo rural a lo urbano y de lo urbano a lo global, lo distinguen dentro de los géneros musicales, que en el marco de su popularidad han explotado

sus singularidades culturales por el mundo. Esta investigación enmarca el análisis de las fusiones musicales en el merengue popular dominicano a partir del año 1990 hasta el 2005, en el marco geográfico del Distrito Nacional de la República Dominicana. En este punto la autora nos demuestra que: “El merengue es un género musicalailable, que se desarrolló en la región del Caribe desde mediados del siglo XIX, con particularidades en algunos países del área; en su estructura musical se reconoce la influencia de la contradanza europea, que en este proceso se fue “amulatando”, con fórmulas rítmicas de origen africano, conformándose la célula musical híbrida denominada como tango, en compás 2/4”. (Días, 2006). Debido a todo esto se gestó el hecho de que al ser un género nacido en los sectores más populares de la población sufrió una estigmatización y fue excluido de los salones de baile de la aristocracia, situación que lo fue arraigando cada vez más a lo popular diversificándolo y creando diferentes variantes de éste.

A partir de todos estos antecedentes mencionados podemos afirmar que existen patrones estilísticos conducentes a comprender a fondo el porro y merengue en los elementos en los que ambos géneros se encuentran y asemejan y que nos posibilita pensarlos tanto en sus diversidades culturales como el testimonio vivo de culturas como la colombiana y la dominicana, como una forma de identificar lo cercanas que son también la historia de mestizaje de ambos pueblos.

Es así como como este proyecto contribuye a nuestro trabajo, desde lo siguiente:

- Nos muestra la variedad de formas, fusiones que ha ido dejando el merengue.
- Identificar, algunas formulas rítmicas y melódicas utilizadas en este ritmo.

Desde luego en cada una de las propuestas mencionadas en el punto anterior encontramos elementos que nos sirven como punto de partida para identificar la estructura no sólo musical, sino también histórica del merengue y del porro y que nutren nuestro trabajo en la medida en que nos permiten construir ese puente entre ambos géneros. Es por ello que no queremos detener en algunos aspectos de dichos trabajos.

Empecemos por el trabajo de la estudiante Karem Requejo (2018) en quien destacamos tanto su forma tanto de resaltar la incursión en un momento dado del saxofón en el merengue, así como su importancia y el protagonismo que con el paso del tiempo fue ganando en el mismo. Es muy valiosa la reconstrucción histórica que ella hace de la llegada, el desarrollo y la transmisión de los diferentes ritmos a República Dominicana que terminaron por configurar lo

que en la actualidad es el merengue reconociendo sus múltiples variantes y de los aspectos más relevantes que lo determinan como lo es, por ejemplo, el jaleo: “Los jaleos en los saxofones constituyen la piedra angular de un buen merengue. Estos jaleos entran en función mayormente durante la segunda parte del mismo. La primera parte está compuesta, o bien por notas largas marcando la armonía correspondiente, alternadas con frases al unísono, como también se presentan los saxofones con fragmentos de jaleos, armonías, unísonos, en fin, una combinación de todas las posibilidades. Los jaleos son normalmente escritos, aunque los saxofonistas tienen la habilidad de improvisar sobre la marcha, dependiendo del entusiasmo. El primer alto, líder de la cuerda de saxofones, es el encargado de transmitir a los demás la improvisación del nuevo jaleo; una vez es presentada, los demás se suman a la misma buscando rápidamente sus respectivas”. (Requejo, 2018: p 24).

Para la mejor comprensión de lo que se entiende por “jaleo” la autora nos refiere lo siguiente: “El término más acertado referente a lo que es un Jaleo o Mambo en el merengue, lo expone Juan Colón quien es un virtuoso del saxofón, académico y defensor del legado del merengue recopilando textos, realizando entrevistas y exponiendo sus ideas musicales. Según el maestro Juan Colón, dice que a “el jaleo” se le llama así por ser la parte alegre del merengue, además expresa que este mismo término se usaba para llamar un ritmo de Andalucía (España), y luego en República Dominicana se apropiaron de la palabra para referirse a esta situación”. (Pérez, 2014). El jaleo es el punto donde se da el mayor desarrollo del merengue (clímax) y justamente allí es donde es posible desatacar el virtuosismo o la destreza que se puede tener en la interpretación del saxofón, así como la cierta libertad que se le deja al intérprete en él, puesto que el jaleo, aunque se encuentra escrito no se tiene que ejecutar tal y como se lee en la partitura. Así las cosas, el jaleo está más bien pensado como un momento de la canción en la que el intérprete puede poner en juego su propia concepción del género dándole un gusto propio en su forma de ejecutarlo.

A su vez, Una parte importante de lo que nos interesa del trabajo de Requejo (2018) es su propuesta interpretativa del saxofón en la que plantea una serie de ejercicios que se pueden utilizar como herramienta para que los músicos dominen de forma más adecuada el merengue.

Por otra parte, en el trabajo de Pacheco y Domingo (2011) vemos como esencial para nuestra propuesta el que ambos autores hacen una afirmación del porro, tal que: “Las formas de interpretación de estos ritmos tradicionales de la música de la región, ha exigido,

tradicionalmente, la improvisación que pone de manifiesto la pericia, habilidad y estilo de los intérpretes. Entre los instrumentos protagónicos en la improvisación de esta música se destaca el bombardino (algunas veces escrito eufonium o euphonium) instrumento de viento metal que cumple funciones de background rítmico-melódicos”. (Pacheco y Domingo, 2011).

Este trabajo si bien se encuentra centrado en el aspecto de la improvisación musical, nos aporta en cuanto reconoce que el porro representa gran parte de la tradición oral y musical de nuestro país y nos confronta con nuestra propia historia

## MARCO TEÓRICO

En este punto consideramos importante mencionar algunas de las figuras destacadas del merengue, resaltando sus contribuciones a la música en general. Para tal efecto, nos vamos a apoyar en el trabajo del autor Quintero Osorio titulado: *“Merengue dominicano. surgimiento, evolución y pioneros del género. Análisis comparativo de “guavaberry”, “bomba” y “suavemente”* quien realiza una investigación exhaustiva acerca no sólo de los orígenes del merengue desde el punto de vista de sus precursores, sino que también se detiene en el análisis de determinadas obras musicales del merengue.

Podríamos afirmar que, desde sus orígenes, el merengue ha contado con la contribución de personalidades que, con el paso del tiempo, han adquirido el título de leyenda. Tanto en la República Dominicana, país donde tuvo su desarrollo más destacado, como en Puerto Rico, donde se convertirían en fuertes exponentes y principales competidores en la industria del merengue, han surgido artistas que han ayudado a que el género llegue a muchos lugares donde se ha desarrollado con una identidad propia y lo han puesto a la altura de otras formas de hacer música como el jazz, el pop, incluso el rock.

Esto ha llevado a que en países como Colombia, Venezuela y Estados Unidos también se esté produciendo merengue. Luis Álvarez López, para referirse a esta capacidad que tiene una cultura de utilizar un género y volverlo propio, manifestando al mismo tiempo sus particularidades musicales, utiliza el término transnacionalización. Con respecto al género estudiado, el autor dice: “El merengue se unió a otras músicas caribeñas que ya se habían internacionalizado”. El proceso de transnacionalización se refiere, en cambio, al proceso por el cual las comunidades dominicanas en el extranjero lograron incorporar el merengue como una herramienta para afianzar y mantener su proceso de identidades en nuevos contextos históricos. Ambos fenómenos pueden haberse desarrollado y retroalimentado en sus procesos de cambio y evolución (Álvarez López, 2014: p. 319). De este modo, se podría decir que el merengue es un género que se transnacionalizó, que presenta ciertas características en su desarrollo en República Dominicana, que fue apropiado por los puertorriqueños, dándole un estilo propio y, en su proceso de evolución, llegó a Colombia, Venezuela y otros países latinoamericanos. Este desarrollo y apropiación por parte de Puerto Rico se dio también por la llegada de agrupaciones y músicos dominicanos que vieron en la “Isla del Encanto” una oportunidad para encontrar nuevas sonoridades y la posibilidad de darle al merengue un nuevo rumbo y, de este modo,

permitir que las nuevas generaciones de músicos puertorriqueños se apropien, interpreten y exporten merengue impulsando el folclor dominicano a expandirse.

Para hablar de principales exponentes es necesario hablar no solo de los artistas que pusieron el merengue en el radar musical internacional, sino también de esos personajes que marcaron la historia, dando origen y las primeras pautas de transformación al género popular dominicano. En primera instancia, aparece el nombre de Juan Bautista Alfonseca (1810-1875), músico y compositor dominicano, considerado el padre del merengue, “Él contribuyó a la introducción de la música folclórica y del merengue a los salones de bailes que frecuentaba la clase media emergente y la clase dominante” (Alvares-López, 2014: p. 304). A Bautista se le atribuyen las primeras composiciones de merengue y llevó por primera vez el merengue a la partitura, además, fue el escritor de la música del himno dominicano.

Para inicios del siglo XX, el merengue atravesó por continuos cambios de carácter social, político y cultural, que ayudaron a masificar su producción y aceptación en la población, teniendo en cuenta que no era tolerado por la clase media- alta dominante del momento, “esta música emergente fue ásperamente sancionada por la clase dominante por los movimientos lujuriosos de las parejas y el movimiento de la cadera por la acompañante femenina” (Alvares-López, 2014: p. 303), el merengue tenía mayor aceptación en la población popular que abarcaba el 97% del territorio dominicano, esto es aprovechado por el dictador Trujillo, en ese entonces en campaña política, quien hace uso del merengue para llegar a la mayor cantidad de personas y, gracias al éxito que obtuvo, propone luego convertirlo en la música nacional. Con Trujillo en el poder, los medios de comunicación desempeñaron un papel importante en esta nueva aprobación. Como pertenecían todos a la familia Trujillo, igual que la naciente industria discográfica, tenían que tocar lo que a él le gustaba, que consistía en una fuerte dosis de merengue, al lado de otras músicas populares del Caribe.

La radio, la prensa y la televisión, así mismo la naciente industria cinematográfica, jugaron un papel crucial en la difusión del merengue. Es aquí donde entra uno de los personajes más importantes para el género de inicios de siglo, Luis Felipe Alberti Meses (1906-1976), destacado músico dominicano y figura fundamental para la música nacional, compositor del merengue más conocido y divulgado en República Dominicana, titulado “Compadre Pedro Juan”, además llamado por el dictador para que dirigiera su orquesta. “El maestro Alberti contribuyó al enriquecimiento del merengue a partir de sus arreglos musicales, sus nuevas composiciones, la

experimentación musical a partir de la influencia del jazz” (Alvares-López, 2014: p. 311). Alberti llevó el merengue de conjunto tradicional popular (acordeón, güira y tambora) a una estructura similar a la de las grandes big band de Nueva York, enriqueciendo el género armónica y melódicamente. Esto le abrió las puertas al merengue para ser escuchado en las clases altas y pasar de ser una música de cantina o burdel a convertirse en la nueva música de salón.

El merengue empieza a interpretarse a una velocidad más rápida, esto debido a la influencia del rock and roll norteamericano, y las letras de las canciones se muestran más liberadas del campo político y sexual, esto gracias a las tendencias musicales y dancísticas de los estadounidenses de la época. A nivel comercial, el merengue ve la necesidad de incorporar elementos musicales del rock, la música disco, el jazz y la salsa, razón por la cual, las propuestas se empezaron a mostrar más variadas y numerosas.

Sin lugar a duda, la banda más reconocida y laureada desde mediados de 1970 y por casi toda la década del 80, fue la del músico y compositor dominicano nacido en Altamira, Puerto Plata, Wilfrido Radamés Vargas Martínez.

Nació en un hogar de músicos, donde su mamá interpretaba la guitarra con su padre y ambos cantaban, originando así su gusto por la música. La guitarra fue el único instrumento que tenían en su hogar y que en muchas ocasiones servía de vínculo especial para sus padres ya que mientras don Ramón Emilio Vargas la tocaba, su mamá, Bienvenida Martínez, lo acompañaba cantando. Sus padres entonces llegaron a ser sus primeros profesores de música. Desde sus primeros años, Wilfrido Vargas, mostró sus inclinaciones y obsesión por la música, además de generar un interés peculiar en su padrastro, músico saxofonista de la banda municipal de Altamira, el cual expresó que le debían prestar atención al muchacho.

Altamira es un municipio pequeño al norte de Santo Domingo, capital de República dominicana. Allí nació y creció Wilfrido Vargas. Comenzó a estudiar música en la escuela municipal de música y es allí donde su maestro de música Joaquín Jerez, un día durante una clase, le entrega a Wilfrido un instrumento más oxidado que un clavo, era una trompeta. Para Wilfrido el ver este instrumento y apreciarlo, era como si fuese un poema que le despertaba admiración y a veces un gran estado de trance. Lo cierto es que, desde entonces, la trompeta fue su único amor, su vida. Expresa el maestro en muchos diálogos, que “Ninguna belleza del

mundo, lo conquistó como lo hizo la figura, el arte de ese instrumento, ya sea plateado o sea dorado”.

Según comentarios e historias, se dice que nunca se imaginó tocar merengue. De niño, su padre pudo llevarlo a escuchar música de otros países: Laurindo Almeida (Brasil), Los Panchos (México) y Herb Alpert's y su Tijuana Brass (Estados Unidos). De ahí que sus referencias musicales eran diferentes.

Por esta incidencia musical y al no tener los conceptos y raíces propias del género, cuando el maestro llega interpretar el merengue, obviamente el resultado es diferente. Los referentes que el maestro escuchaba se decían eran Jhonny Ventura, Félix del Rosario y Rafael Solano, este último un gran músico del merengue clásico. Jhonny Ventura fue el pionero del concepto combo, conformando un grupo cuyo nombre fue “Combo Show”, es allí donde se dan los primeros referentes de músicos bailando, tocando y cantando parados. Finalmente, Félix del Rosario le imprimió un cambio al concepto de Jhonny, reduciendo la cantidad de músicos e instrumentos, pasando del formato de dos saxos, dos trompetas, un trombón a solo alternar los saxofones alto, tenor, barítono y flauta.

A pesar de que estos grandes artistas pudieron inspiraron a Wilfrido Vargas, por la forma como ellos interpretaban el merengue, este no intentó involucrarse en este género e incursionó con otros ritmos entre ellos en 1972 grabó “Samba Alegre”, una variedad de composiciones musicales en donde se fusionaba la trompeta y la guitarra, en el estilo de música brasileña. Pese al talento musical que Wilfrido poseía, su padre Bienvenido, le recalca fuertemente que ese no es el camino y que, a pesar de su musicalidad, si se va a dedicar a la música, con ese estilo en República Dominicana, se va a morir de hambre. Dominicana es una tierra de merengue, en donde este género es considerado el ritmo representativo del país, como la carta de ciudadanía de los dominicanos.

Wilfrido no dudó e inició su carrera musical dentro del merengue dominicano, grabando los primeros temas compuestos por su padre, “Las Avispas”, en 1974. “Charo”, en 1975. “Búscame mi ropa que yo me voy” y “El calor”, en 1976. Wilfrido debido a que no tenía los conocimientos y raíces propias del género, pudo alcanzar una ejecución e interpretación muy particular, logrando revolucionar el merengue no solo en su tierra, sino también internacionalmente.

El maestro Vargas, logró mantener el estilo básico del merengue, característico de la región del Cibao, las estructuras bases del merengue típico, conocido más popularmente como el «Perico Ripiao», mostraban unos instrumentos básicos como la güira, la tambora y el acordeón, sus cantos eran frase o versos poéticos simples, la forma musical, diferencia unas partes muy claras como son: el paseo o introducción, la parte merengue como tal, el jaleo y la coda o sección final. Se toca en un tiempo moderado, ritmo binario alternando estrofas y estribillos, había preferencias en escritura y ejecución a partir del compás de 2/4 mientras otros lo hacen en 4/4.

Según el músico Rafael Solano y la musicóloga Catana Pérez de Cuello, en su libro “Merengue: música y baile de la República Dominicana”, una de las grandes innovaciones que el maestro Wilfrido Vargas imprimió al género fue la forma de tocar la tumbadora (instrumento que se hace con un pequeño barril de madera, cubierto con parches de cuero, de chivo macho de un lado y chivo hembra del otro; con bordes de bejuco criollo, amarrada con unas sogas entrecruzadas). El maestro determinó que, en vez de tocarla con ambas manos, se utilizara un palo macizo con el cual golpea el lateral de madera del instrumento y con la otra mano el parche, algo que no se había utilizado ni escuchado hasta ese momento.

Incorporó, además, la güira (instrumento en forma de cilindro, es hecho de metal y tiene unos pequeños orificios, que se asemejan a los de un rallador de coco), este instrumento se toca con una mano sosteniéndola verticalmente, por un mango de metal y con la otra mano se agarra un gancho o trinche de metal (parecido a un peine) con el cual se rasgan los orificios.

Sin embargo, Wilfrido llegó y estructuró una propuesta musical en donde inicialmente le imprime velocidad al merengue, realiza propuestas creativas propiamente con los jaleos rápidos de los saxofones, el güiro y la tambora, incorpora nuevos instrumentos como el sintetizador, la batería, fusionándola con los demás instrumentos y dándole así un sonido característico a la percusión, revoluciona los coros, recrea unos puentes musicales en el piano, utiliza también elementos de rap, de jazz y cambios armónicos que se mostraban de manera vanguardista dentro de las composiciones y creaciones musicales. Según expresaba el maestro en varias entrevistas “Fui muy revolucionario y loco. Todo el mundo era pasivo, metódico. Los merengues no son así. Solo un loco hace cosas así”.

Wilfrido le impregnó un estilo propio al merengue dominicano. Se salió de la línea tradicional, sin deteriorar ni perder la esencia del género. Su creatividad captó la atención de grandes íconos y artistas de la música que le ayudaron a darle un giro al ritmo. Además, utilizó elementos e ideas musicales muy atrevidas, irreverentes y desafiantes que se salían de los cánones y esquemas de la época.

Cada letra y melodía se fue convirtiendo en una marca, un sello característico, que en el tiempo ha logrado albergar más de 100 artistas, entre músicos y cantantes. De ahí su reconocimiento como maestro Wilfrido Vargas.

Al citar algunos de sus más grandes éxitos tales como:

Abusadora, 1981 - El Comején, 1982 - El Africano, 1983 - El Hombre Divertido, 1983  
– El Jardinero, 1984 - La Medicina, 1985 - El loco y la luna, 1985 - Volveré, 1985 -  
Cuando estes con el, 1986 - 13 años, 1989 - Bachata Merengue, 1990 - El baile del  
perrito, 1992 - Que será, 1993 - Por la plata baila el mono, 1994 - El Extraterrestre,  
1995 - El Disc Jockey dijo, 2000.

El merengue dominicano obtuvo su momento dorado en la historia, a mediados de los años 80, período en el cual fueron apareciendo nuevas agrupaciones, sonidos, propuestas. A pesar del liderazgo y sobresaliente figura de Wilfrido Vargas, otros artistas aparecen en escena y comienzan a reclamar un espacio destacado dentro de este género, entre ellos: Johnny Ventura, Sergio Vargas, Los Hermanos Rosario, Olga Tañón, Los Melódicos, Conjunto Quisqueya, Fernando Villalona, Eddy Herrera, Milly Quezada, Héctor Acosta (El Torito), Ruby Pérez, Rikarena, Jochy Hernández, Jossie Esteban y la Patrulla 15, Las chicas del Can, Liz y su Banda Show y por supuesto el popularísimo Juan Luis Guerra y su 4:40, Toño Rosario, entre otros.

Es así, como después de revisar y hacer un proceso auditivo de algunos de estos artistas y sus éxitos musicales, determinamos que la canción “Alegría” de Toño Rosario, sería nuestra seleccionada para, a partir de un análisis musical, logremos encontrar esos elementos que nos permitan establecer aspectos y componentes de construcción melódica y reconocer los elementos relevantes en la interpretación, para luego tratar de generar un material que le aporte a los jóvenes músicos herramientas de interpretación de este género.

Toño Rosario, cuyo verdadero nombre es Máximo Antonio del Rosario Almonte, nacido el 03 de noviembre de 1995, en el municipio de Higüey, al este de la República Dominicana. Hijo de Ramón del Rosario y Aura Almonte. Toño, se ha casado 3 veces y actualmente tiene en total 10 hijos entre sus 3 matrimonios. Cuando Toño era solo un niño, sus amigos de barrio lo apodaron «El Cuco», esto nunca fue considerado como una ofensa para él, al contrario, más adelante Toño lo utilizó como nombre artístico.

Desde su infancia Toño y todos sus hermanos jugaban tocando instrumento que ellos mismos hacían con cortes de botellas una especie de instrumento y producían con ellas sonidos, a este lo llamaban “cornetín”, usaban también envases de plástico, latas y otras cosas, para animar las fiestas de sus vecinos. Muy pronto comenzaron a cantar y tocar por todo el barrio y sectores cercanos, comenzando de esta forma a mostrar su interés por la música.

Poco a poco, las inclinaciones de Toño y sus hermanos Rafa, Pepe, Tony, Luis, Francis y Rossi, fueron creciendo enfocadas hacia la música. Más temprano que tarde deciden desde muy jóvenes unirse y conformar una agrupación musical, que llegó a ser un referente histórico del merengue en República Dominicana y en el mundo entero, es así como nacen “Los Hermanos Rosario”.

Toño emerge como cantante principal y junto a su hermano Rafa asumen el liderazgo y la dirección musical de esta agrupación. El éxito que alcanzaron fue muy grande, lo que les permitió actuar y presentarse en las más importantes salas y escenarios de República Dominicana, Puerto Rico, Panamá, España, Curazao, San Martín, y en las ciudades más importantes de los Estados Unidos. Ese momento glorioso de su carrera, después de lograr grandes éxitos y realizar múltiples viajes, giras y presentaciones artísticas al lado de sus hermanos, llega a su fin después de aproximadamente 12 años, en los cuales participa en seis álbumes de larga duración con un largo número de canciones exitosas y representativas en el género del merengue.

Este gran artista con el entusiasmo de poder seguir creciendo como solista, decide abandonar a los Hermanos Rosario y forma su propia agrupación. Su debut se registra el 14 de abril de 1990 en el Coliseo Roberto Clemente de la ciudad de San Juan (Puerto Rico) y posteriormente El gran Toño Rosario “El Cuco” llega a convertirse en el artista del merengue más popular y con mayor número de discos vendidos de este país (Puerto Rico). Al mismo tiempo, fue el primer merengüero en alcanzar lleno total en lugares icónicos en el mundo, tales como: el Madison Square Garden, el United Palace, Altos de Chavón, la Plaza de Toros de Madrid

(España), el Estadio Centenario de Cuernavaca (México), entre otros. Entre su primera grabación, comienzan a aparecer éxitos como La Gozadera, Jenny, Ojos Bonitos y Es Mi Vida, entre otros. Posteriormente aparece en la lista billboard magazine, logrando un tiempo de figuración de 31 semana consecutivas, dándole un punto de estabilidad que le permite seguir generando más éxitos

En el año 1991 la ciudad de Nueva York le otorga un disco de platino gracias a ventas de más de 100,000 unidades del álbum ‘Atado A Ti’, llegando de esta manera a todos los salones y discotecas de Estados Unidos, consolidándose como el merengero con más prestigio y reconocimiento internacional en este país.

Después de haber vivido 8 años llenos de éxitos y reconocimientos en la isla de Puerto Rico, Toño Rosario regresa nuevamente a su país de origen, República Dominicana.

Rosario ha sido una figura fundamental para la popularización del género del merengue, con varios éxitos que han alcanzado la cima de las listas de Billboard Latin y la cima de las listas de Europa, además, es el artista merengero más vendido de todos los tiempos. Fue tres veces nominado al Grammy y ha vendido más de 100 millones de álbumes en todo el mundo.

Este gran artista, tiene el álbum de merengue más vendido de todos los tiempos, “Quiero Volver a Empezar”, que fue su debut en WEA International en 1996.

Toño ha sido considerado por él mismo, como un artista original y único, con una muy marcada forma de vestir que se caracteriza por sus vestuarios estrafalarios, que generan diversidad de opiniones, críticas y adeptos, de la misma manera mantiene en sus presentaciones un comportamiento excéntrico y muy extravagante.

La canción “Alegría” fue el único sencillo de la producción titulada “la alegría del merengue” en 1999, llegando a convertirse en otro éxito más de su carrera musical como solista. Esta canción nos brinda las posibilidades necesarias para, a partir de su estructura y construcción musical y, mediante un análisis detallado de una parte principal como lo es el mambo, desarrollar y construir parte de nuestro trabajo.

Finalmente, y dejando como anécdota o curiosidad más representativa, esta canción “Alegría” se reproducía en el Comerica Park en Detroit, Michigan, cada vez que Omar Infante, el ex jugador de beisbol (infielder) de los Tigres de Detroit llegaba al bate.

Por Porro se conoce al género musical del Caribe colombiano que se ejecuta en compás de 2/2. Algunos autores como el maestro Guillermo Abadía Morales, lo consideran una forma musical derivada de la cumbia, uno de los géneros emblemáticos de Colombia. Más allá de la definición técnica musical, el Porro representa para sus cultores y melómanos, un conjunto de emociones y sentimientos de disfrute existencial. Se ha dicho del Porro entre tantos calificativos que “es música para la telúrica del ser” Garcés (2002). Y si bien es cierto que ambos autores reconocen que los primeros intentos por analizar el porro no provienen como tal del campo de la musicología sino más bien de campos como el folclor o la antropología, en lo que a nosotros concierne sí quisiéramos anclar un poco más este género al ámbito académico, no porque consideremos que nunca se ha hecho, sino porque buscamos entender desde la estructura propia de su estilo el papel que en él desempeña un instrumento como el clarinete: “Más recientemente, el músico monteriano Valencia (1998), hace un análisis estructural del Porro, dividiéndolo en secciones, descubriendo en ellas elementos musicales antes no estudiados. En cuanto al origen de la expresión Porro se conocen dos hipótesis principales: La primera que proviene de la palabra porrazo o golpe que se extiende al percutor con que se golpea al tambor o bombo. La segunda sostiene que es derivada de un tamborcito llamado porro o porrito con que este se ejecutaba, sin embargo, los estudiosos de la organología tradicional colombiana no lo registran. El Porro tradicional o campesino, interpretado por bandas de viento, se suele clasificar en dos tipos o categorías principales: “tapao” y “palitiao”. Para Fortich (1994) El “palitiao”, oriundo de las tierras del Sinú, especialmente del municipio de San Pelayo y zonas circunvecinas, toma su nombre, según la versión más aceptada, por la forma como se golpea con el percutor en una tablilla incorporada al aro del bombo o externa a este. Esto ocurre al momento en que el Bombo queda en silencio y los clarinetes toman la melodía principal”. (Pacheco y Domingo, 2011). Es justo en este momento que se menciona al final donde ocurre lo mismo que ocurría con el “jaleo” en el merengue, a saber, es el momento en el que en el porro el clarinetista entra a demostrar su destreza y virtuosismo en la interpretación tanto de su instrumento como en su comprensión del género para poder estar mucho más cerca de una adecuada ejecución.

El porro se erige como un ritmo alegre, que ha fue adquiriendo una evolución también en su aspecto dancístico, pasando de unos movimientos sueltos y grupales a lo que hoy en día se muestra como un baile de salón en donde se enmarcan las parejas, las coreografías más definidas, los movimientos repetitivos en los cuales los hombres asedian o cortejan a las mujeres, según lo que permita cada pareja. De igual manera, en la modernidad y a través de las

nuevas propuestas, arreglos y orquestaciones, pasó de ser un ritmo popular no solo en la costa norte, sino también en el interior del país, especialmente en Medellín, donde las personas comenzaron a imprimirle un nuevo estilo en los movimientos y la forma de bailar.

A principios del siglo XX, nacen grandes intérpretes y compositores caribeños, con aportes socio-culturales gigantescos a nuestro país, a través de la música. Dos de esos grandes personajes, célebres de la costa caribe, son Lucho Bermúdez y Pacho Galán, famosos compositores y orquestadores quienes le impregnaron a sus obras y arreglos musicales elementos del jazz que estaban de moda y que le brindaron a su música no sólo aceptación por parte del público y músicos de la época, sino también un toque de modernidad que posibilitó que nuestra música comenzara a tener una mejor divulgación a nivel internacional.

Es así entonces como el porro al igual que otros ritmos del caribe colombiano, fueron siendo adoptados por la clase media regional y nacional, que fue modernizándolo para trascender al ámbito internacional.

Todo este cambio se apalanca de una manera potente con el surgimiento de las disqueras, que no solo desde el punto de vista de las grabaciones, sino también a través de muchos esfuerzos, fueron llegando a meterse en los clubes de élite regional y al mismo tiempo en los corazones y gustos de las personas del interior del país. En este punto es importante hacer hincapié en la historia de dos grandes representantes de este género en nuestro país, que nombramos anteriormente, a saber, el maestro Lucho Bermúdez y el maestro Pacho Galán.

Luis Eduardo Bermúdez Acosta, nacido en el Carmen de Bolívar, el 25 de enero de 1912, más conocido como Lucho Bermúdez, fue un maestro en todo el sentido de la palabra, músico, compositor, arreglista, director e intérprete de varios instrumentos donde el más representativo y figurativo en el público fue el Clarinete.

Su obra, cuando era joven se centraba en ritmos andinos como el vals, el bambuco y el pasillo, pero posteriormente se representa en la adaptación de los ritmos tradicionales caribeños como la cumbia y el porro, en propuestas modernas de identidad nacional para Latinoamérica.

El maestro lucho se encargó durante su proceso musical creativo, de impregnar de adornos sofisticados desde la métrica, lo armónico, lo estructural, muy modernos a cada uno de los arreglos y composiciones, adaptando la música al contexto de época que el mercado musical

nacional e internacional estaba mostrando, a partir de los gustos refinados de la clase media y élite del interior, ganándose el afamado y difundido pensamiento de que el maestro Lucho Bermúdez “vistió de Frac” la música costeña.

Dentro de su extenso catálogo de éxitos y composiciones, es importante citar algunas de ellas, que podrían contener evidencias de esa estructuras elegante, moderna, novedosa que el maestro les imprimió. Entre ellas:

Prende la vela - Carmen de Bolívar - Caprichito - Pachito eché - Danza Negra – Caprichito – Salsipuedes - San Fernando – Tina - Diana María – Borrachera – Tolú - Fiesta de Negritos – Gaitando - Gloria María - Arturo García – Kalamarí

En su recorrido musical alcanza logros importantísimos, como contratos de grabaciones con disqueras reconocidas de la época como RCA Víctor, Discos Fuentes, dirige agrupaciones y orquestas de grandes artistas a nivel internacional como Bebo Valdés, Ernesto Lecuona, participa trabajando y a veces dirigiendo emisoras nacionales e internacionales como La Voz de Antioquia (Medellín), la Cadena Azul (cuba), en el canal 4 de televisión (Cuba) y algunas emisiones en la televisión Colombia, también recibe el reconocimiento de parte de artistas internacionales de los cuales algunos logran grabar algunos de sus éxitos, entre los más reconocidos y de gran relación con el maestro: Dámaso Pérez Prado, a Celia Cruz, Benny Moré, Hugo Romani, Leo Marini, Gregorio Barrios, Bienvenido Granda, Jaime Llano González, Leonor González Mina, Carriña Gallo, la Sonora Matancera, Pacho Galán, Juanes, Tego Calderón, Billo’s Caracas Boys, Los Melódicos Tito Rodríguez y Juan Gabriel entre otros.

El maestro Lucho Bermúdez, realiza el lanzamiento oficial de la “Orquesta de Lucho Bermúdez” el 15 de julio de 1947 en el Hotel Granada, comenzando de esta manera una carrera exitosa, llena de grabaciones, presentaciones, giras nacionales, giras internacionales, reconocimientos y premios, que se mantendrían durante toda su vida.

Finalmente, y con la misma importancia y trascendencia nos centraremos en un acercamiento por la historia de Francisco Galán Blanco, más conocido como el maestro Pacho Galán, nacido en Soledad, 4 de octubre de 1906, fue un gran músico, arreglista, compositor y director de orquesta, considerado el rey del merecumbé.

Francisco, emerge de una familia de artistas músicos, lo que le permite tener un acercamiento temprano a la música desde su raíz familiar y posteriormente con una temprana interpretación de instrumentos como el violín y el clarinete, a su vez de muy joven inicia su proceso creativo con su primera composición.

El maestro ha sido considerado como uno de los músicos que con más empeño se propuso internacionalizar la música del caribe colombiano. Pacho Galán, tuvo a la trompeta como su instrumento más exitoso y a su vez sus arreglos se vincularon a todos los aires y ritmos del caribe colombiano. A través de estos arreglos y composiciones, trascendieron no solo los límites geográficos de nuestra nación, sino que a su vez impactó la obra de otros grandes músicos y artistas como el maestro José Barros, entre otros y de la mano de ellos y en especial del maestro Lucho Bermúdez, fueron consolidando al porro como género y ritmo representativo colombiano en el exterior.

Pacho Galán, se caracterizó por generar a través de su música, un sin número de sensaciones, de estilos, de expresiones, de alegría que brindaba a cada una de las agrupaciones en las cuales tuvo participación musical, como arreglista o director, al punto de llegar en ellas a una evolución musical.

El maestro Pacho Galán, deja en su palmarés un recorrido de compartir con grandes artistas como, los melódicos, la Billo's Caracas Boys, Nelson Pinedo (la sonora matancera), entre otros y a su vez un sin número de éxitos como: ay cosita linda, caracoliando — quiero amanecer — la butifarra de pacho — Mario Jimeno — boquita sala — Atlántico.

Este último tema “Atlántico”, nos brinda las posibilidades necesarias para a partir de un análisis detallado, desarrollar y construir parte de nuestro trabajo y encontrar componentes de construcción melódica y reconocer los elementos relevantes en la interpretación, para luego tratar de generar un material que les aporte a los jóvenes músicos herramientas de interpretación de este género.

## MARCO CONCEPTUAL

### **El porro:**

En Latinoamérica, muchos países, han tenido que sufrir cambios con el fin de encontrar una identidad, una libertad y un reconocimiento de cada uno de ellos como nación. Colombia no ha sido ajena a este movimiento. Tanto así, que después de la constitución del 1991 Colombia se reconoce y erige como una nación pluricultural y pluriétnica, aceptando y respetando sus raíces indígenas y africanas. Esta situación también incide dentro del contexto musical de nuestro país, conllevando al surgimiento y aceptación de los ritmos populares en la academia, en especial aquellos que tienen raíces africanas, por ser consideradas como segregadas al no ser composiciones enmarcadas en los cánones de la música occidental.

En nuestro país siempre hemos contado con muchas personas que son exponentes, compositores e investigadores de los ritmos y aires del caribe colombiano. Estas músicas del caribe se han sostenido en el tiempo debido a las tradiciones de los pueblos que se las transmiten entre generaciones a través de la conservación y prácticas de sus ritos y celebraciones culturales, reviviendo el pasado y asegurando que se preserven en el futuro.

Gracias a su ubicación la región caribe ha sido un puente que permite una permeabilidad de elementos culturales y musicales de otros lugares, evidenciándose sobre todo en la variedad de instrumentos que fueron apareciendo, al mismo tiempo que se generaron nuevos espacios, ambientes y grupos musicales que, pese a esta permeabilidad cultural no pierden la esencia ni el estilo; se comienza, por tanto, a usar dichos elementos y los incorporan dentro de sus músicas costeñas como los ritmos de fandango y de porro.

Adentrándonos un poco más en uno de los géneros enunciados anteriormente, es necesario recalcar “El Porro” como uno de los más emblemáticos de la música colombiana, cuyas raíces emergen en la zona caribe colombiana según expresiones que decían “*El Origen del Porro esta allá, en las llanuras consteladas de peralejos, en los caseríos que se reflejan en las aguas del Cesar o del Ariguaní, a la vista de las nieves inmortales de la sierra*”. (la “Revista del Folclor”, del Ministerio de Educación Nacional de Colombia, diciembre de 1952, en su artículo, “La Cuna del Porro Insinuación Folclórica del Departamento del Magdalena, Colombia”)

El porro antiguo data de su interpretación con instrumentos indígenas, complementados con coro y palmas. En sus orígenes, remarcaba la expresión oral desde la improvisación, acompañándola con percusiones (tambores, guaches, maracas, palmas, tablillas de choque), posteriormente va sufriendo transformaciones con relación a la adición de otros instrumentos más melódicos (gaitas largas, gaitas cortas y caña ‘e millo). Todo esto le brindó al género muchas posibilidades interpretativas, nuevos colores y texturas, que van ocasionando una transformación, que aún hoy se mantiene y que sigue siendo ejecutada por las famosas bandas pelayeras, manteniendo su carácter fiestero y alegre.

Existen en sus variables 2 clasificaciones o modalidades ampliamente representativas del género: el porro ‘tapao’ o ‘sabanero’ y el porro ‘palitiao’ o ‘pelayero’.

El porro tapao o sabanero: llega a Córdoba procedente de la sabana, conocida como Bolívar grande. Éste, a diferencia del porro palitiao, es más estructurado, con pocas improvisaciones, con características determinantes en sus arreglos musicales y puede tener alternativas también cantadas.

El porro tapao puede iniciar con un diálogo entre bombardinos y trompetas, luego en el intermedio llegan los clarinetes, el bombo nunca deja de tocar el parche, pero sí realiza un golpe particular en donde, por un lado, se toca el parche y por el otro lado lo tapa con la mano amortiguando el golpe, de ahí su nombre “porro tapao”. En este estilo el redoblante aparece como protagonista, haciendo constantes improvisaciones a gusto y que se caracterizan por el uso de un golpe en particular producido al ejecutar con la baqueta el borde del tambor y el parche al mismo tiempo (rimshot).

Con relación al porro palitiao o pelayero: autóctono del Sinú, municipio de san Pelayo (donde se realiza el festival internacional del porro). Su estructura se configura con una danza que hace la introducción, luego viene una parte rítmica y melódica con ascendencia de contrapunto melódico, un diálogo entre instrumentos graves y agudos, como por ejemplo; las trompetas preguntan, los bombardinos responden y al mismo tiempo los trombones de embolo armonizan, luego los clarinetes realizan un canto llamado “bozá” o amarre del porro, inmediatamente encima llegan los bombardinos y entran a improvisar dentro de una progresión o armónica de tónica y dominante (I -V), con un ritmo armónico de 2 compases cada uno. El bombo cambia su golpe en el parche, por otro golpe sobre las orillas del bombo, con un repique o paliteo, de

ahí adopta su nombre de Porro Palitiao. Retorna el tema a la introducción repitiendo nuevamente de principio a fin, clausurando con la danza.

El porro pelayero es de carácter colectivo, siendo quizás la variable más vigente que hoy en día que ha sufrido afectaciones y cambios por la modernidad. En este formato se han realizado transformaciones en cuanto a la escritura y construcción. Encontramos en sus partes de trompetas, por ejemplo, están escritas a dos, tres y cuatro voces, los cantos de los clarinetes, ahora se fusionan con obligados o solos escritos de los bombardinos, entre otras alteraciones o cambios que se distancian de las raíces del auténtico porro pelayero.

Estas propuestas o creaciones que ofrecen los nuevos compositores y arreglistas, han generados a su vez un producto con características especiales, con ideas modernas y contemporáneas que muestran arreglos académicos, que enriquecen la esencia del porro pelayero y que se ajustan a los nuevos formatos de bandas musicales más grandes, con mayor variedad de instrumentos, como las orquestas tropicales, las big bands, los grupos experimentales o fusiones, bandas y orquestas sinfónicas y/o filarmónicas, que a partir de la propuesta de los arreglos y las composiciones, posibilitan el acercamiento a la interpretación del género musical por parte interpretes músicos de otras regiones, culturas o países, pero que, al mismo tiempo, se alejan o inhiben el tema de la improvisación, que es el factor más importante en lo autóctono de esta variable del porro.

### **El merengue:**

Durante el tiempo hemos tenido en nuestros indicios a República Dominicana como el punto de nacimiento del merengue, lo cual se ha apoyado en varias razones. Sin embargo, en contra de muchas opiniones, los inicios de la historia del merengue lo muestran en varios lugares de todo el Caribe. Es posible entonces decir que el merengue se considera un género o ritmo proveniente del Caribe, el cual podría compararse en edad con el son cubano; y a su vez llega a preceder al género o ritmo de salsa en mucho tiempo, quizás más de un siglo.

En la isla de Puerto Rico, en los desfiles y fiestas donde aparecían las bandas cubanas, se muestra un baile llamado «Urpa», o «Upa Habanera», la cual era una danza que contenía rasgos africanos, era música cubana que se estableció en toda la zona del Caribe y llegó con fuerza a tierras dominicanas a través de Puerto Rico. Ese baile poseía un movimiento muy

particular al que los dominicanos le dieron el nombre de «merengue». El merengue en la isla de Puerto Rico fue desapareciendo, otorgando su puesto de manera posterior al merengue dominicano.

Existe una creencia histórica frente al nombre del merengue, la cual proviene de la época colonial española, a partir del vocablo «muserengue» o «tamtan mouringue», nombre de algunos bailes africanos que llegaron a la costa atlántica colombiana y venezolana, creyendo así que podría tener influencias de África occidental con algunos elementos de contradanza, mazurca y vals europeos, además del acompañamiento de instrumentos típicos.

Al mismo tiempo, en Colombia y Venezuela se fueron desarrollando versiones del merengue propias. Como lo explica Paul Austerlitz: “En resumidas cuentas, no existe una evidencia absoluta que conecte los primeros años del merengue con una nación en concreto”. (1997).

En República Dominicana, por su parte, habría una amplia tendencia a no darle importancia e ignorar fuertemente la influencia africana. Llegando al punto, que algunos expertos musicólogos dominicanos, no reconocen los aportes africanos al merengue.

El merengue dominicano, halló una gran oposición dentro de la alta e intelectual sociedad, cuando hizo su aparición de alguna manera, dentro de los salones de baile de la República Dominicana. Fue así como se comienza a dar un desplazamiento de algunos bailes típicos que se daban en aquellos momentos en la República Dominicana. El baile predominante en ese entonces era la tumba, un hermoso estilo derivado de la contradanza y en el cual los bailarines lo disfrutaban en grupos, pero que requería de un gran esfuerzo físico y mental, debido al gran número de figuras diferentes para bailarlo. Sin embargo y de manera contraria, el merengue se mostró como un baile que se disfrutaba en pareja, un baile donde el hombre y la mujer no se sueltan nunca, era bastante simple y otorgaba unos movimientos pronunciados a las caderas. A partir de aquí y de forma paulatina se fueron desarrollando una gran variedad de figuras para este nuevo baile de salón que fue acaparando el gusto y el fervor del pueblo.

Debido a que se incorporaban algunos ritmos africanos muy parecidos a la danza cubana (la UPA), entre el diálogo de las personas se usaban indiferentemente las palabras “danza” y “merengue”. Para las clases gobernantes el merengue (danza) no obtuvo una acogida muy exitosa, debido a que alcanzaba algo de reconocimiento o vínculo en las culturas cubana y

Afro-Caribeña: “La adopción del merengue por parte de la población rural (que constituía el 97% en 1880) fue extremadamente rápida, posiblemente porque ya estaban impregnados de las tradiciones africanas” (Austerlitz, 1997).

La estructura geográfica de República Dominicana está conformada por zonas, lo cual dio lugar a unas variantes del merengue que se vieron diferenciadas de forma regional, entre ellos se consideran el merengue Cibaeño, pri-prí (merengue palo-echao) y el merengue redondo. En la región de El Cibao, situada en la zona céntrica de la República Dominicana y cuya importancia económica era muy fuerte, poseía la ciudad más grande “Santiago de Los Caballeros” y a su vez la mayor población. Al mismo tiempo, contaba con la jerarquía regional debido a que su población más predominante era blanca. A raíz de todas estas circunstancias, el merengue cibaeño alcanzó un amplio dominio sobre el resto de merengues regionales y es reconocido como la versión icónica del merengue a nivel internacional. A pesar de que en sus orígenes se interpretaba con instrumentos de cuerda: bandurria, guitarra y que de este merengue pocos restos quedan, fue la aparición y la inclusión del acordeón, lo que brindó el gran impulso que se vio en el ritmo en la región rural del valle del Cibao, obteniendo como resultado el merengue típico, también llamado de "Perico Ripiao", enmarcado en la población popular rural.

La sociedad de clase alta en República Dominicana aun continuaba sin aceptar completamente este ritmo, cuya situación se mantuvo durante algún tiempo hasta que, por solicitud de una familia reconocida socialmente, el músico Luis Alberti le fue requerido y encomendado la composición de un merengue que contuviera una letra un poco más «decente» de manera que pudiera ser utilizada para amenizar una de sus celebraciones familiares. Fue solo a partir de ese momento, que el merengue comienza a ingresar fuertemente en los ambientes, celebraciones y reuniones de las personas acomodadas y al mismo tiempo a expandirse rápidamente por el todo resto del país.

A nivel político encontramos una entrañable relación a partir del uso que en sus inicios el dictador Rafael Trujillo, dio al merengue utilizándolo como una herramienta que apalancara su campaña política, camino a la presidencia. En este proceso de campaña, este dio su golpe maestro a partir de entender que el poder de la población rural, sus influencias y arraigos, podrían llegar a ser símbolo de identidad nacional. A partir de lo anterior, Trujillo basó su campaña política en el merengue dominicano, entendiendo su popularidad entre la mayor parte de votantes que se calculaba llegarían del campo y los cuales tendrían una reacción favorable.

La improvisación en partes del merengue (algo parecido al soneo en salsa), fueron usados como forma de arengas o expresiones sociales. Trujillo iba moviéndose por todas las regiones, acompañados con los grandes exponentes del merengue, los cuales que promovían sus fortalezas y a la vez que hacían burlas y mofas de sus contrincantes políticos. Al llegar al poder, Rafael Trujillo promovió el merengue como símbolo nacional y continuó usándolo como medio de propaganda a su nombre. Durante su mandato permitió a su hermano Petán, que manejara una importante emisora de radio “La Voz Dominicana” cuyo propósito era emitir merengue en directo, logrando consolidar y propagar al merengue cibaeño. Debido al gusto de Petán por la música en vivo, no se hicieron muchas grabaciones lo que ocasionó que muchos artistas migraran a Puerto Rico y Nueva York, produciendo así el inicio de la expansión del merengue por muchas ciudades del mundo.

Puerto Rico tenía en sus procesos de adopción musical, muchos ritmos y tipos de música caribeña, posibilitando la entrada del merengue cibaeño, el cual los puertorriqueños venían tocando, interpretando y disfrutando por años, alcanzando la aceptación de muchas de las bandas por la cultura dominicana.

El merengue dominicano alcanzó a ser parte de la cultura de Puerto Rico (al igual que la salsa) convirtiendo a la isla en una plaza de vital importancia para este género musical, de gran importancia para los propios y al mismo tiempo para los migrantes dominicanos.

Nueva York, se fue convirtiendo en la segunda ciudad con mayor población dominicana del mundo, creando otro centro importante de arraigo y expansión del ritmo de merengue, aprovechando a su vez las bondades que brindaba esta ciudad en relación con músicos, sistemas de grabación, medios de comunicación, distribución, entre otros, ayudando al posicionamiento del merengue dominicano.

Después de la muerte de Rafael Trujillo, el merengue muestra un sin número de cambios inmediatos, los merengues lentos del gusto del dictador, fueron relegados o dieron paso a nuevas ideas de interpretaciones alegres en donde incrementó en la velocidad, la utilización de letras insinuantes (basadas en doble sentido) y arreglos musicales más enérgicos en donde tambora y saxofón aparecen con protagonismo.

Esta aparición e introducción de nuevos instrumentos como el saxofón, el piano, güiro, tambora, se complementa de forma posterior con la aparición de orquestas de gran formato con una conformación instrumental de secciones armónicas, percutivas y de vientos.

Luis Alberti compositor y acordeonista, conformó una de las primeras agrupaciones con gran formato (big bands) que llegaron a convertirse en una fuerte competencia para el otro tipo de agrupaciones que existían en ese momento y que eran representativos al entorno más popular. Estos grupos de gran formato de conformación jazzística, se caracterizaban por tener en su conformación el acordeón para tocar merengue, igualmente los saxofones generaron una sustitución debido a su brillo y rapidez de ejecución en los característicos y difíciles trozos conocidos como «jaleos». Fue muy relevante que los músicos cultos determinaron la forma musical del nuevo merengue, por esto fue por lo que los músicos de estratos populares comenzaron a generar una imitación e intentar seguir este modelo, además que el campesino siguió con sus raíces interpretando el merengue de la misma manera que lo venía haciendo hasta ese momento. Todo esto ocasionó la división a dos formas de merengue: el merengue folclórico o típico, aun presente en zonas rurales y populares de República Dominicana y el merengue de salón, que tiene como base los grandes formatos de orquestas, este último tipo de merengue fue el de más expansión y crecimiento internacional.

A grandes rasgos, podemos encontrar como una de las formas más predominantes en la estructura del merengue, lo siguiente: INTRO, PARTE A, PARTE B Y PARTE FINAL.

El INTRO puede constar en algunos momentos de 2 secciones, la introducción y estrofa. En la introducción se muestran a veces una división en dos segmentos, el primero es el segmento introducción vientos y el segundo se le denomina melodía guía, porque es una frase que se va a re exponer posteriormente. La PARTE A consta de dos secciones que se denominaron coro y mambo. Dentro de la sección de coro 1 se pueden hallar hay dos segmentos que son el coro-pregón y la voz guía, esta última se re expone en cada sección de coro, antes o después de cada segmento de coro-pregón y se denomina guía porque marca el paso a los mambos. La sección de mambo 1 cuenta con dos segmentos, el mambo de los saxos y el mambo del Brass más saxos. La PARTE B consta de dos secciones similares a la PARTE A, pero, usan motivos melódicos diferentes tanto en mambo de saxos como en mambo de Brass más saxos. La PARTE FINAL es la que concluye la obra y puede ser solo vocal, solo instrumental o una mezcla de ambas.

## MARCO LEGAL

LEY 23 DE 1982 (enero 28) sobre derechos de autor El Congreso de Colombia.

Decreto Nacional 1474 de 2002 DECRETA:

### CAPÍTULO I Disposiciones generales

Artículo 1º.- Los autores de obras literarias, científicas y artísticas gozarán de protección para sus obras en la forma prescrita por la presente Ley y, en cuanto fuere compatible con ella, por el derecho común. También protege esta Ley a los intérpretes o ejecutantes, a los productores de programas y a los organismos de radiodifusión, en sus derechos conexos a los del autor.

Artículo 2º.- Los derechos de autor recaen sobre las obras científicas literarias y artísticas las cuales se comprenden todas las creaciones del espíritu en el campo científico, literario y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión y cualquiera que sea su destinación, tales como: los libros, folletos y otros escritos; las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza; las obras dramáticas o dramático-musicales; las obras coreográficas y las pantomimas; las composiciones musicales con letra o sin ella; las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía, inclusive los videogramas; las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado, litografía; las obras fotográficas o las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía; las obras de arte aplicadas; las ilustraciones, mapas, planos croquis y obras plásticas relativas a la geografía, a la topografía, a la arquitectura o a las ciencias y, en fin, toda producción del dominio científico, literario o artístico que pueda reproducirse, o definirse por cualquier forma de impresión o de reproducción, por fonografía, radiotelefonía o cualquier otro medio conocido o por conocer. Adiciona mediante la Ley 44 de 1993.

Artículo 3º.- Los derechos de autor comprenden para sus titulares las facultades exclusivas: A. De disponer de su obra a título gratuito u oneroso bajo las condiciones lícitas que su libre criterio les dicte.

B. De aprovecharla, con fines de lucro o sin él, por medio de la imprenta, grabado, copias, molde, fonograma, fotografía, película cinematografía, videograma, y por la ejecución, recitación, representación, traducción, adaptación, exhibición, transmisión, o cualquier otro medio de reproducción, multiplicación, o difusión conocida o por conocer.

C. De ejercer las prerrogativas, aseguradas por esta Ley en defensa de su "derecho moral", como se estipula en el Capítulo II, Sección Segunda, artículo 30 de esta Ley. Adiciona mediante la Ley 44 de 1993.

Artículo 4º.- Son titulares de los derechos reconocidos por la Ley:

- A. El autor de su obra;
- B. El artista, intérprete o ejecutante, sobre su interpretación o ejecución;
- C. El productor, sobre su fonograma;
- D. El organismo de radiodifusión sobre su emisión;
- E. Los causahabientes, a título singular o universal, de los titulares, anteriormente citados;
- F. La persona natural a jurídica que, en virtud de contrato obtenga por su cuenta y riesgo, la producción de una obra científica, literaria o artística realizada por uno o varios autores en las condiciones previstas en el artículo 20 de esta Ley.

Colombia, Congreso de la República. (1982, enero 28). Ley 23 de 1982: sobre derechos de autor. Bogotá: Diario oficial. Consultado en abril de 2012, de <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/>

Colombia, presidente de la República. (1989, junio 23). Decreto 1360 de 1989: Por el cual se reglamenta la inscripción de soporte lógico (software) en el Registro Nacional del Derecho de Autor. Bogotá: Diario oficial. Consultado en abril de 2012, de <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/>

Colombia, Congreso de la República. (1994, diciembre 28). Ley 178 de 1994: Por medio de la cual se aprueba el "Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial". Bogotá: Diario oficial. Consultado en abril de 2012, de <http://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/>

## **METODOLOGÍA**

Establece conceptos de referencia para concertar el núcleo y dirección con que se basa el presente trabajo.

Las fuentes de datos para cumplir con los objetivos, serán de tipo primario, extrayendo conceptos y descripciones a partir de observaciones de audios, grabaciones, partituras, documentos, métodos, libro de básico de armonía, en donde los contextos naturales se encuentran desde experiencias ajenas y propias relacionadas a los géneros musicales mencionados en este trabajo.

Por lo anterior, se precisa en los hechos y busca comprender e interpretar resultados según el contexto y las experiencias, que en su momento serán utilizados como puntos de comparación que determinarán los elementos comunes del merengue y el porro, para propiciar material de apoyo que sirva como ayuda para el estudio de arpeggios y escalas en el saxofón y el clarinete.

### **Fases**

- Se realiza un proceso de consulta e investigación sobre los ritmos de merengue y porro, en sus raíces de los años 50s al 90s
- Se hicieron audiciones sobre los dos ritmos.
- Establecimos comparaciones auditivas de interpretación por géneros y por interpretes del saxofón y del clarinete en el porro y el merengue.
- Seleccionamos una obra de relevancia en cada ritmo.
- Se crea un análisis musical de las obras.
- Determinamos desde los hallazgos referentes y herramientas para la interpretación del saxofón y el clarinete, aplicando ciertos parámetros de ejecución, entre ellos: el sonido, los fraseos, las articulaciones.
- Realizamos el montaje de las obras de forma individual y/o grupal.
- Organizamos un performance o puesta en escena tipo concierto didáctico.

## ANÁLISIS MUSICAL ATLÁNTICO PORRO INSTRUMENTAL

Compositor: Víctor Vargas

Intérprete: Pacho Galán

Tonalidad: fa mayor(F)

Total, compases 96

Velocidad ♩=190

Empieza la introducción con 8 compases de metales (trompeta y trombón), reproduciendo la melodía principal a voces, mientras que los saxofones hacen background unísono en arpeggio ascendente V7(C7) con posición fundamental dos compases y I6(F6) en segunda inversión.

- A. ) Continúa con 16 compases distribuidos en frases de 8 compases; primero en los saxofones mientras los metales hacen pequeñas respuestas, luego toman el tema principal las trompetas mientras los saxofones hacen background unísono usando notas repetidas del arpeggio en forma ascendente, conectando con notas cromáticas de paso descendentes para llegar a un sonido principal y conectar la repetición, al final de la frase se encuentran en un gran tutti tipo corte.
- B. Dan inicio los saxofones con una frase de 8 compases con pequeñas respuestas de los metales que retoman la melodía por segunda vez. Solo 4 compases con una variación rítmica al comienzo y completan la frase los saxofones, con frase conclusiva de 4 compases.
- C. Sección de 4 compases para solos, que se repiten libremente en función de background a cargo de los saxofones; esta frase es igual a la introducción, pero al unísono para quitarle carga armónica y destacar al solista que en este caso es el clarinete que debe escucharse más, mientras que el acompañamiento se escucha más suave.
- D. La forma se repite completa: introducción, A), B), C) sin ninguna variación.

El clarinete hace un segundo solo diferente al que hizo por primera vez, los elementos musicales utilizados por el solista son arpeggios en varias direcciones notas de paso en la escala diatónica y cromatismos ascendentes para llegar a una nota principal de la tonalidad en el acorde correspondiente; dichos solos suelen ser improvisados cuando se

tiene el conocimiento, de lo contrario se opta por transcribir el que está en la grabación y hacerlo siempre igual.

Cuando una orquesta cuenta con uno o más improvisadores, la sección de solos se puede extender cuanto se quiera sin importar el número de compases o cantidad de repeticiones, la habilidad que debe tener el director es contar bien dentro del círculo armónico y el tiempo fuerte de cada compás para no dar la señal de manera incorrecta o cruzada como se conoce en el ámbito popular, ya que de equivocarse la orquesta sonara unos por un lado y otros por otro, en casos extremos tener que parar.

Los formatos orquestales de esta época eran orquestas grandes tipo big band por influencia del jazz que era el referente de los grandes compositores, arreglistas y directores de orquesta del momento, los instrumentos de viento que conforman una big band son: 5 saxofones, 4 trombones y 4 trompetas.

La orquesta de Pachó Galán intérprete de esta versión de Atlántico y otras de la época como Lucho Bermúdez dentro de las más representativas, reducía un poco el formato de vientos de las big band de la siguiente manera:

- 4 saxofones (2 altos, tenor y barítono) un tenor menos.
- 3 trompetas, una menos
- 1 o 2 trombones máximo.

En este momento histórico el trombón en Colombia era un instrumento de poco nivel en sus intérpretes, su uso estaba en proceso de estudio razón por la que en algunas agrupaciones no lo incluyeran y otras le dieron un uso muy discreto en un rango sonoro muy limitado y pocas notas no muy rápidas, también lo ponían a apoyar las trompetas en las frases lentas o simplificando su uso.

La sección de percusión la componía: la batería, la conga (o tumbadora que utilizaron una sola inicialmente y luego las dos como se toca en la actualidad) y el set de percusión menor o percusión folclórica que es la que da la identidad al estilo musical, esta se compone de guache o guasa, güiro o calabazo y maracones o maracas.

La parte armónica usó solo el bajo durante mucho tiempo; se hacía con contrabajo que con el tiempo se transformó en Baby Bass y bajo guitarra. La razón para no utilizar más

instrumentos acompañantes era porque a los vientos se le colocaba parte de este trabajo, en especial a los saxofones.

Posteriormente se integró a la sección armónica el piano o la guitarra según el gusto o necesidad del arreglista, encargado de la sonoridad de cada orquesta.

Los saxofonistas y clarinetistas de la época tenían como referente la sonoridad del jazz que es un sonido popular a diferencia del clásico no tan oscuro, pero tampoco llevado al brillo excesivo, un punto intermedio. Una de las boquillas más usadas para este sonido es la Meyer, aún en la actualidad se usa, pero con fines específicos, no para todo tipo de música.

El rango dinámico era más amplio que el de otros estilos de música, la finalidad no era tocar fuerte, pero sí proyectar; el estilo no pedía tanto staccato más legato y a velocidades tan rápidas.

[https://drive.google.com/file/d/1XVoJyjpIXNxpEo2SVbv3xM5fBwp\\_U3Nk/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1XVoJyjpIXNxpEo2SVbv3xM5fBwp_U3Nk/view?usp=sharing)

## ANÁLISIS MUSICAL “ALEGRIA”

Merengue dominicano versión Toño Rosario

Tonalidad: Sol mayor (G)

Tiempo:  $\partial=160$  Compás: 2 2

Total, de compases: 324

Empieza la obra con una introducción de 4 compases tutti unísono, dando entrada a la primera intervención de los saxos con una frase de 4 compases, repitiendo los primeros solos 4 veces; luego entran las trompetas con la misma forma de 4 compases repetidos durante 4 veces para un total de 8 veces, los saxos siguen con su interpretación consecutivamente hasta terminar las trompetas; (los músicos adquieren la habilidad de hacer la melodía sin contar las repeticiones; guiándose por una frase conclusiva o una señal del director). Siguiendo con las secciones de la canción:

A) Se interpreta el coro 1 por 4 compases que se repite cuatro veces, prosiguiendo el coro 2 con la misma estructura de 16 compases; para finalizar esta sección haciendo una repetición de coro 1 y coro 2.

B) Se hace una intervención de saxofones a modo de mambo de 16 compases, repitiendo 4 veces frases de 4 compases. Continúan las trompetas manteniendo la misma estructura (frases de 4 compases repetidas 4 veces); mientras suenan las trompetas los saxofones no paran de tocar.

C) Suena el coro 2 por 16 compases y luego el coro 1, por igual número de compases.

D) Prosigue el mambo principal de saxofones que se compone de 2 motivos cada uno de 4 compases, que se repiten. En dicho mambo aparece el arpeggio descendente como protagonista en la progresión armónica I, V, I, en la nota larga hace la aparición el glissando; que es un recurso muy propio de la música popular. Los saxofones suenan en voicing cerrado a distancias de terceras descendientes principalmente, en otras ocasiones cuartas e incluso quintas por la conducción melódica y armónica. Repite introducción 2 veces con la misma estructura, unísono toda la orquesta, continúa saxos y luego trompetas (sin parar saxos).

E) Continúa el coro 1 y 2 con la misma forma de 4 compases repetidos por 4 veces para un total de 16 compases cada uno. Reaparece el mambo principal con la adición de un nuevo “jaleo”. Vuelve la introducción con aparición de una nueva frase de trompeta, continuando los saxofones, terminando con frase de trompetas y un corte final.

El merengue al igual que otros géneros utiliza esta estructura de 4 compases repetidos por 2 o más veces; este tipo de estructura a base de frases pares se utiliza para que la música tenga una perfecta alineación, ya que el número impar produce que las frases no concluyan correctamente. En este caso particular, la obra combina frases instrumentales con coros vocales, careciendo de párrafos (voz principal). Ya que el compositor tiene la libertad de jugar con la inclusión o no de coros y estrofas; teniendo algunas canciones solo estrofas, otras solo coros (como esta), solo instrumental o tener tanto coros como estrofas. Ya es la creatividad musical que tenga el compositor lo que determina esto pues no existen reglas rígidas al respecto. La obra siempre utiliza la misma progresión armónica durante toda la canción: IIm, V7, I, VIIm; que es una sustitución de V7, I base de este trabajo.

Consejos para tocar Merengue:

El merengue en su mayoría es muy sencillo armónicamente, ya que es muy rápido en tiempo y ejecución. De esta manera se complementa la composición. El sonido en el saxofón merengero es de naturaleza brillante y tocado de manera potente por lo cual se recomienda usar una boquilla apropiada para ejecutar este ritmo. Una de las marcas más usadas es la Vandoren Jumbo o Java, existiendo varios de acuerdo con su abertura: 45, 55, 75,95, siendo la más empleada la 75 (no se recomienda utilizar una boquilla de estudio de corte clásico con sonoridad suave, sonido oscuro o pastoso). El merengue exige ejecución muy rápida con combinaciones de staccato y legato, por lo cual se recomienda no tocar extremadamente fuerte ya que esto dificulta la interpretación, afinación y resistencia del instrumento, ya que hay que tocar durante periodos muy largos. Los elementos más comunes encontrados en el merengue son el arpeggio en todas sus combinaciones: ascendente y descendente acompañadas de notas de paso y fraseo característico. Ejemplo 4 corcheas se tocan 3 ligadas 1 articulada (recomendamos estudiarlo en todos los tonos mayores y menores en todo el rango del saxofón, memorizándolo para lograr alinear melodía y armonía desde los primeros estudios. De esta manera, no tener que recurrir a aprender lo antes mencionado de manera individual, ya que dificulta más la comprensión). Este estudio también aplica para el principio de la improvisación. La orquestación de esta obra se compone de:

- Percusión: conga, tambora y güira
- Armonía: piano y bajo
- Vientos: saxofón alto y tenor, y tres trompetas
- Voces: coro Este es el tipo de orquestación estándar para el Merengue, aunque puede tener algunas modificaciones según el presupuesto de la orquesta o en busca de otra sonoridad.

## CONCLUSIONES

De acuerdo con el trabajo que hemos venido presentando podemos concluir que el contenido de este concierto les servirá mucho a los jóvenes músicos que estén en el ambiente de la música bailable, en especial a aquellos que incursionen en el merengue y el porro, para que tengan información clara sobre el uso de las técnicas para tocar estos géneros. Sin embargo, no se puede dejar de lado que uno de los aspectos más importantes a tener presente es la necesidad de complementar las estrategias de aprendizaje para los alumnos brindadas por el ámbito académico, en relación con el estudio de los arpegios y escalas, abordándolas desde una perspectiva más amigable y encontrando un uso importante en la ejecución e interpretación de estos dos géneros caribeños “el merengue y el porro”.

Nuestro trabajo buscó generar herramientas para un análisis más eficaz del estilo o género del porro y del merengue, así como identificar, los patrones rítmicos melódicos más utilizados en ellos.

Pudimos ver la variedad de formas, fusiones que ha ido dejando el merengue, también identificar, algunas formulas rítmicas y melódicas utilizadas en este ritmo.

Encontramos elementos que nos sirvieron como punto de partida para identificar la estructura no sólo musical, sino también histórica del merengue y del porro.

Hallamos también que el porro en la actualidad ha perdido gran parte de la popularidad nacional que en otro momento tuvo, parte de nuestro objetivo fue revivificar la pasión y el respeto de las nuevas generaciones hacia estas músicas populares y por, su puesto, dar los elementos necesarios para una correcta interpretación que pasen por la comprensión del estilo musical y de su gran riqueza cultural. Se trata de dar un aporte al hecho de posicionar en el ámbito académico un género musical que es parte de nuestra idiosincrasia como país.

De modo que, podemos decir que existen patrones estilísticos conducentes a comprender a fondo el porro y merengue y que nos posibilita pensarlos tanto en sus diversidades culturales como el testimonio vivo de culturas como la colombiana y la dominicana, como una forma de identificar lo cercanas que son también la historia de mestizaje de ambos pueblos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cadena, D. G. El porro en los procesos de formación de la guitarra solista. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá. Colombia.
- Cid Jurado, A. (2006). *Los signos del merengue: un análisis semiótico*. (No 50 pp 101-127).
- Díaz, R. (2006). *Fusiones Musicales del Merengue Popular Dominicano 1990 al 2005*. Universidad Autónoma de Santo domingo. República Dominicana.
- Guzmán Jiménez, A. E. (2015). *La historia del merengue a través de Wilfrido Vargas*. Universidad de los Andes. Bogotá. Colombia.
- Instituto español de baile social. *Documentación técnica Merengue de salón*. Madrid. España.
- Jaimes Lizarazo, D. E. (2012). *Nuevas músicas colombianas: entre porros, cumbias y fandangos*. Universidad Autónoma de Bucaramanga. Bucaramanga. Colombia.
- Loreto, A. (1989). De las gaitas y tambores a las bandas de viento. *Boletín cultural y bibliográfico*. (vol. 26. Núm., 19).
- Macea Mateo, N. (2021). *El fraseo del saxofón en el merengue dominicano*. Universidad Nacional Pedro Enríquez Ureña. República Dominicana.
- Pacheco Tamayo, A., Caraballo Campo, D. (2011). *La improvisación en el bombardino a partir del repertorio tradicional de las bandas del departamento de Córdoba: estudio preliminar para una guía de aprendizaje*. Archivo recuperado de: [www.edunexos.edu.co](http://www.edunexos.edu.co)
- Quintero Osorio, H. (2020). *Merengue dominicano. surgimiento, evolución y pioneros del género. Análisis comparativo de “guavaberry”, “bomba” y “suavemente”*. Universidad distrital Francisco José de Caldas. Bogotá.
- Requejo Domínguez, K. (2018). *El saxofón en el merengue dominicano, análisis melódico, rítmico y armónico de tres jaleos en diferentes estilos de merengue*.

Propuesta para la interpretación de los jaleos. Universidad distrital Francisco José de Caldas. Archivo recuperado de: <https://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/15948?show=full>

- Rodríguez Navarro, L. M. (2020). San Pelayo, porro santo: una narración transmedia para la divulgación de los aspectos históricos y culturales del porro. Universidad de los Andes. Bogotá. Colombia.
- Romero Mesa, L., Palomino, J. F., Ríos Rincón, S. M. (2014). La improvisación en el porro a partir del repertorio raizal de las bandas del departamento de Córdoba y su experiencia en el clarinete. Universidad pedagógica Nacional. Bogotá. Colombia.
- Solano Alonso, J. Huellas: revista de la universidad del Norte. *La influencia del arquetipo Jazz band y la guaracha en la evolución de la música popular del caribe colombiano*. N° 67 y 68 (vol doble). Barranquilla. Colombia.
- Universidad del Norte. (2015). Colombia y el Caribe: XIII congreso de colombianistas. Universidad del Norte. Ediciones Uninorte. Barranquilla. Colombia.

## ANEXO 1

### EJERCICIO ESCALA



Ejemplo de articulación - Escala de G mayor en 2 octavas

- Las variaciones y posibilidades son muchas
  - Ampliar el registro
  - Utilizar diferentes figuras rítmicas
  - Variar las articulaciones usando las propuestas en cada compas
- Usar en todas las tonalidades
- Aumentar la velocidad de ejecución de manera gradual
- Buscar musicalidad y fluidez

## ANEXO 2

### EJERCICIO ARPEGGIO BASICO

4

7

Ejemplo de articulación - Arpeggio de E mayor

- Combinaciones rítmicas y melódicas
- Variar las articulaciones usando las propuestas en cada compas
- Usar en todas las tonalidades
- Aumentar la velocidad de ejecución de manera gradual
- Buscar musicalidad y fluidez

## ANEXO 3

### EJEMPLO DE ARPEGGIO Y ESCALA CON USOS ARMONICO

The image displays four lines of musical notation in A major (two sharps: F# and C#). Each line consists of a treble clef staff with a 4/4 time signature. The notes are arpeggiated or scaled across the staff. Chord annotations are placed above and below the staff to indicate the harmonic context.

- Line 1:** Annotations include A (I), E (V), and E7 (V7).
- Line 2:** Annotations include A (I), A6 (I6), and E7(9) (V7(9)).
- Line 3:** Annotations include Amaj7 (Imaj7).
- Line 4:** Annotations include E7(9) (V7(9)) and A (I).

Secuencia de arpeggios en tónica (I) y dominante (V) por dos compases.

- Se combinan diferentes articulaciones.
- Se utiliza la extensión del acorde.
  - Sexta en tónica
  - Novena en dominante
- Utilizar en todas las tonalidades y variando o alternando las articulaciones propuestas.

ANEXO 4

PARTITURA – MERENGUE “ALEGRIA”

Saxofon Alto

Mambo

Merengue Dominicano  
Toño Rosario

“ALEGRIA”

Saxofon Tenor

Mambo

Merengue Dominicano  
Toño Rosario

ANEXO 5

PARTITURA – PORRO “ATLANTICO”

Clarinet in B $\flat$

The musical score is written for Clarinet in B $\flat$  and consists of seven staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score begins with a first ending bracket over the first two measures. The melody is characterized by eighth-note patterns and slurs. Measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, and 31 are indicated at the start of their respective staves. The piece concludes with a final ending bracket over the last two measures of the seventh staff.